



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

---

---

“SO GRIEF IN TURN BECOMES UNIMAGINABLE”: LA  
COMPRESIÓN DE LA PÉRDIDA A LA LUZ DE TRES  
MARCOS DE INTERPRETACIÓN EN *LEVELS OF LIFE* DE  
JULIAN BARNES

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS  
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:  
MIRNA DEL CARMEN MARTÍNEZ GÓMEZ

ASESOR:  
MTRO. DAVID PRUNEDA SENTÍES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2020





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **Agradecimientos**

Agradezco principalmente a mi asesor, el Mtro. David Pruneda Sentfés, por acompañarme en el proceso de escritura, desde la concepción de lo que iba a ser esta tesina hasta sus últimos detalles y ajustes, siempre con una completa disposición para orientarme cada vez que me sentía perdida. Pero más que nada, le agradezco todo su tiempo y paciencia al enseñarme la importancia de la literatura en la vida cotidiana, por recordarme el valor de los libros y por expandir mis propios marcos de interpretación a lo largo de los años.

También le agradezco enormemente a mis sinodales por sus comentarios tan puntuales y certeros al momento de leer este trabajo: a la Dra. Nattie Golubov Figueroa, a quien siempre he admirado por su intelecto y cuyas clases recuerdo con mucho cariño; a la Lic. Marianela Santoveña Rodríguez, quien en cada clase me inspiró a ser mejor estudiante, sin olvidar el elemento humano indispensable para hacer buena crítica literaria; a la Dra. Aurora Piñeiro Carballeda, cuyos seminarios siempre fueron esclarecedores y me ayudaron a enamorarme de la lectura una vez más; y al Mtro. Maximiliano Jiménez Romero, a quien conozco desde mi primer semestre y quien definitivamente me motivó, sin saberlo, a no abandonar esta licenciatura.

Estos agradecimientos serían interminables si incluyera a cada persona que marcó una diferencia en mi vida en los últimos años. No obstante, Michelle Blanquet González merece una mención en especial por apoyarme en todo desde que la conocí y por siempre tener fe en mí. De igual manera, Claudio Álvarez Sabanero, Eduardo Martínez Lima, Ana García López de Cárdenas y Claudia Sánchez González tienen un lugar especial en mi corazón.

Por último, quisiera agradecer a las personas que, si bien no estuvieron literalmente conmigo durante mi experiencia universitaria, definitivamente permearon mi camino de una forma u otra. En especial debo nombrar a Dennis Peña Torres, quien me ha enseñado sobre el funcionamiento del mundo editorial, pero en especial, me ha obligado a enfrentar nuevos retos. Sé

que sin importar qué haga a continuación, todo será más sencillo por todo lo que he aprendido de él y por el apoyo que siempre me ha dado. Ojalá hubiéramos tenido más días de pastel y helado. Por supuesto, no podría faltar mencionar a mi mejor amiga, Anayantzi Vallejo Cardoso, que me ha brindado una amistad invaluable por varios años y que me impulsa a ser mejor día con día. Finalmente, le debo todo a mi familia, mis padres Jorge Martínez Escobar y María Cristina Gómez Blázquez —Hall y mi comadre—, y mi hermano, Jorge Francisco Martínez Gómez, sin quienes nada de esto habría sido posible, sin quienes me sentiría a la deriva, como en un viaje en globo a la merced de los vientos sin saber dónde aterrizar.

Quizá después de todo la elevada opinión que se tiene de los libros, de la literatura, sea simplemente ridícula... Después de todo, ¿los libros *cambian* algo? Con todo su liberalismo proverbial, ¿han hecho del mundo un lugar más liberal? O han ofrecido la hoja de parra que nos permite seguir como estábamos, liberales en nuestras lecturas y conservadores en nuestra vida. Tal vez el arte es más parte del problema que de la solución; tal vez nos estemos yendo al infierno, pero mira lo bien que escribimos sobre ello, mira nuestras pinturas, y óperas, y obras de teatro.

TIM PARKS

[Literature] makes things happen, gives a local habitation and a name to unfamiliar feelings and events, or makes familiar ones strange.

TERENCE CAVE

The purpose of good art is not to give answers but to pose the proper questions. The priority of language is to embody the world rather than tell something absolute about the world—to embody us into wakefulness.

COLUM MCCANN

## Índice

Introducción.....	1
Capítulo 1. “I miss her in every action, and in every inaction”: la representación del proceso de duelo a través de cinco mecanismos literarios.....	11
Capítulo 2. “I realised that, insofar as she was alive at all, she was alive in my memory”: la articulación y la materialidad de la memoria.....	32
Capítulo 3. “I had to suppress just a few words in one sentence, and was surprised at ... my accuracy”: la edificación del pasado mediante la intertextualidad.....	51
Conclusiones.....	72
Bibliografía.....	82

## Introducción

¿Cómo narramos y recordamos el pasado? ¿De qué manera interpretamos nuestras vivencias? ¿Es posible obtener más herramientas que posibiliten una mejor comprensión del entorno? Éstas son preguntas que se han abordado en innumerables ocasiones y que pocas veces se han contestado de manera satisfactoria. Quizás una respuesta adecuada a estos cuestionamientos es afirmar que todo —la escritura del pasado y la interpretación de la realidad— está mediado por textos<sup>1</sup> tanto científicos e históricos, como literarios. A través de la consulta de diversos textos se accede al pasado; conservamos nuestros recuerdos al producir otros escritos; interpretamos nuestro entorno gracias, en parte, a las obras que leemos y escribimos. Los textos de cualquier índole son importantes porque permean nuestra concepción de la realidad.<sup>2</sup> Las obras literarias, en especial, son relevantes gracias a que sugieren nuevos acercamientos a la escritura del pasado y alternativas innovadoras sobre cómo éste se edifica. Analizar con profundidad cómo se representa e interpreta el pasado en la literatura permite ampliar los mecanismos y las herramientas con los que comprendemos nuestras experiencias en el presente.

Un ejemplo de lo anterior es *Levels of Life* (2014), de Julian Barnes. En este libro, el narrador, llamado Julian, intenta representar su proceso de duelo tras la muerte de su esposa.<sup>3</sup> Comunicar cómo se vive un duelo es sumamente difícil y cada texto literario que lidia con este tema presenta una forma y contenido diferentes debido a la ineficacia del lenguaje al momento de

---

<sup>1</sup> En esta tesina me refiero a textos en su sentido más literal, es decir, a un discurso escrito, ya sea impreso o electrónico, que funciona como un marco de interpretación. No obstante, se puede leer cualquier producto cultural como un texto que amplía las herramientas interpretativas del lector / espectador.

<sup>2</sup> A menos que se especifique lo contrario, cuando se mencione la palabra “realidad” se hace alusión a la realidad extradiegética, no a la diégesis del texto de Julian Barnes.

<sup>3</sup> Para diferenciar a Barnes autor del narrador aludiré a este último como Julian, ya que se refiere a sí mismo de esta manera dentro del libro (89). Argumento que, a pesar de que el texto presenta un narrador heterodiegético en las dos primeras partes, al tomar en cuenta las repeticiones que señalan una continuidad y conexión entre las tres secciones, el narrador es el mismo durante todo el texto. Asimismo, la autoreferencialidad del narrador es problemática, debido a que, si bien el texto presenta la experiencia de duelo del narrador que tiene un referente en la realidad, no se puede aseverar que el autor y el narrador son la misma persona por muy similares que sean sus experiencias. Sin embargo, en el tercer capítulo de esta tesina problematizo y desarrollo esto con más profundidad.

transmitir una experiencia tan dolorosa y única. La narración de Julian no es la excepción, ya que el formato al que acude es muy peculiar. El texto<sup>4</sup> se divide en tres secciones que corresponden a géneros literarios diferentes: ensayo, cuento y testimonio. No obstante, hay dos hilos conductores entre las tres: los viajes en globo del siglo XIX y el narrador. Al principio de esta tesina, me referiré a la voz de Julian como “narrador”, aunque esta palabra tiene connotaciones genéricas que señalan rasgos propios de un texto ficcional. Lo anterior puede encaminar la interpretación del libro hacia una lectura enteramente ficcional cuando, en realidad, la clasificación genérica de *Levels of Life* es uno de los ejes de análisis más enriquecedores, por lo que me parece pertinente explorarlo a profundidad más adelante. Por ahora, inicio mi lectura de la narración bajo una óptica literaria ficcional que se cuestionará posteriormente.

*Levels of Life* comienza introduciendo a los tres personajes principales cuyas historias conforman las dos primeras secciones: Fred Burnaby, Sarah Bernhardt y Félix Tournachon (Nadar). En la primera parte del texto, Julian focaliza su narración en el último, mientras que Burnaby y Bernhardt son los protagonistas de la segunda sección. Durante el relato, Julian resalta el papel esencial que desempeñaron los viajes en globo en la vida de estos personajes históricos y, al mismo tiempo, afirma que lo más importante para ellos fueron sus relaciones amorosas. En todo el texto, el narrador explica que estas relaciones terminaron de manera trágica, lo cual adelanta el tema de la última sección en la que Julian intenta describir su propia experiencia de duelo y las consecuencias que tuvo la pérdida de su esposa. Dicha pérdida causada por una enfermedad sorpresiva y fulminante es tan dolorosa que Julian no puede comunicarla directamente<sup>5</sup> y es incapaz de concederle sentido debido a que es un punto de inflexión que trastoca todo su mundo.

---

<sup>4</sup> A lo largo de mi tesina, me refiero a *Levels of Life* como texto, obra, libro, ya que no se puede clasificar dentro de un solo género literario.

<sup>5</sup> Con el adverbio “directamente” me refiero a que en el texto se presenta una imposibilidad por parte de Julian para narrar su experiencia personal con sus propias palabras. Es por esto que no se mencionan sus vivencias ni su pérdida

Tomando en cuenta lo anterior —la dificultad de abordar una pérdida tan inesperada y dolorosa, los medios a los que se necesita recurrir para lidiar con ella, el proceso por el que se busca concederle cierto grado de inteligibilidad—, la hipótesis de esta tesina es que la representación del proceso de duelo de Julian cuestiona cómo se accede a y se escribe el pasado, lo cual involucra el uso de diversos mecanismos literarios, depende de una memoria inestable y requiere la consulta de textos históricos y ficcionales que amplíen las herramientas interpretativas con las que se le concede sentido a la situación.

Antes de proceder a detallar la estructura general de esta tesina, es menester situar *Levels of Life* dentro del corpus de Barnes y enfatizar las características compartidas entre el resto de sus otras obras y *Levels of Life*, dado que los ensayos críticos y artículos que aborden este último son prácticamente inexistentes. Barnes es considerado un autor posmoderno debido a las innovaciones formales que emplea en sus novelas, a los juegos de convenciones literarias que introduce y a las reflexiones que presenta sobre el pasado, la memoria y la historia. Aura Sibison asevera que uno de los temas más explorados por Barnes es la transformación que sufren las relaciones humanas debido a “the lack of substance, the lack of communication, psychological confusion, difficulty in making commitments” (97). Sibison afirma que en las novelas de Barnes, el autor sugiere que los seres humanos necesitan la narrativa como modo de representación para poder ordenar y darle coherencia a sus experiencias (100).

Otros críticos argumentan que Barnes es un experto en desdibujar las fronteras entre géneros literarios, así como en subvertir las convenciones literarias del realismo. Vanessa Guignery explica que “[Barnes] both resorts to and subverts realistic strategies; his writing is essentially self-

---

en las dos primeras partes. Por supuesto, esta noción también subvierte la idea de si es posible en algún momento narrar algo de forma directa; se cuestiona qué tan confiable es el lenguaje y si la idea de una narración directa —sin mediación, sin manipulación, sin tergiversación alguna— es posible.

reflexive; and he celebrates the literary past but also considers it with irony” (1). Guignery declara que sus dos novelas más reconocidas son *Flaubert’s Parrot* y *A History of the World in 10 1/2 Chapters*, las cuales se clasifican como metaficción historiográfica, ya que abordan qué tan objetivo es el discurso historiográfico y los paralelismos entre éste y la narrativa. Ann-Louise Shapiro sostiene, por su parte, que Barnes cuestiona constantemente cómo es que se puede narrar el pasado, lo cual señala el deseo de los seres humanos por hablar de éste cuando, al mismo tiempo, los medios que se tienen para conocer y hablar de lo que ya sucedió son variables y poco confiables.

Edgar Gómez Muñoz expone a su vez que en la obra de Barnes hay una crisis de representación; es decir, “a deep loss of faith in our ability to represent the real” (Barnes citado en Gómez Muñoz 15). Según él, Barnes sugiere que es imposible narrar nuestra realidad (nuestras experiencias) en tanto que al plasmarlas en una narración, éstas se fijan; hay una selección y organización de lo que se cuenta, por lo que narrar fiel e íntegramente lo que ha sucedido es inasequible. Otro factor relevante que incide en la falibilidad de lo narrado es el paso del tiempo: “Time dissolves the story into form, colour, emotion ... we reimagine the story” (Barnes citado en Gómez Muñoz 18). La historia que se quería narrar en un principio se altera y entonces el narrador debe reinventarla, lo cual implica que se añadan elementos que no pertenecían a versiones anteriores de la narración.

Algunas de las características generales del corpus de Barnes se observan en *Levels of Life*. Como ya mencioné, a pesar de que este texto se publicó en 2014, no hay muchos estudios críticos del mismo. La mayoría de la información disponible se conforma de reseñas que abordan la forma tripartita y el tono inesperado del texto. Debido a que estas reseñas son muy similares entre sí y todas cumplen un propósito publicitario y comercial más que uno académico, considero apropiado citar sólo tres ejemplos que sintetizan los argumentos de dichas reseñas.

Joyce Carol Oates empieza su promoción de *Levels of Life* con una cita textual de *A History of the World in 10 1/2 Chapters*: “How do you turn catastrophe into art?”. De acuerdo con Oates, en *Levels of Life*, el autor intenta describir la tragedia de la pérdida de su esposa, Pat Kavanagh. En este texto, argumenta Oates, no se pueden encontrar ni la ironía ni el sarcasmo típicos de las obras de Barnes. No obstante, el tono elegíaco se parece un poco a la narración en *The Sense of an Ending*.<sup>6</sup> Oates dice que el libro se compone de una combinación de historia, fabulación y rememoración, y enfatiza que está plagado de aforismos, con los cuales se presenta el duelo. Para ella, lo desolador del relato consiste en la incertidumbre de cómo sobrevivir a la pérdida, así como la falta de control; Barnes “is adrift and unmoored”.

Por otro lado, Blake Morrison reseña en *The Guardian* que la estructura formal del libro de Barnes es de inmensa importancia, ya que es reflejo de su duelo. Lo anterior es evidente gracias a la cita con la que comienza la reseña de Morrison; una cita que, a pesar de provenir de otro autor, representa lo vital que es tomar en cuenta la forma de un texto que plasma una experiencia de duelo: “Such grief can only be told in form” (Wolff citado en Morrison). El reseñista explica que Barnes se tardó tanto (cinco años) en narrar su duelo porque debía encontrar la forma adecuada. Asimismo, Morrison afirma que la aparente forma inconexa del libro adquiere sentido cuando los diferentes temas que se exponen convergen. Morrison asevera que la última parte es desoladora porque son cincuenta páginas que sólo describen “descent—no upper air, no perspective, just darkness and despair”. El autor explica que Barnes nunca menciona el nombre de su esposa en un afán de proteger su privacidad.

Robert D. Stolorow explica que, en el texto de Barnes, los temas principales son el deseo del ser humano por desafiar y trascender límites, el amor y la pérdida. Stolorow enfatiza la mezcla

---

<sup>6</sup> Este libro se publicó en 2011. Tal vez la similitud en el tono elegíaco entre ambos textos está relacionada con la fecha de publicación, tres años después del fallecimiento de su esposa.

de hechos históricos, ficción y la devastadora descripción del proceso de duelo. Stolorow también alaba la presencia de los viajes en globo. Según él, ésta y el estilo de narración provocan que *Levels of Life* sea un texto que no se compara con nada que él haya leído previamente. Como las reseñas antes citadas y otras que también encontré, la propia de Stolorow resalta las características más evidentes del texto sin profundizar ni en la forma ni en el contenido.

Es interesante notar que en casi todas las reseñas de este texto no se diferencia la figura del narrador Julian del autor Barnes. Quizás esto se relaciona con el hecho de que *Levels of Life* se ha clasificado editorialmente como no ficción, es decir, se cataloga junto con otros textos no ficcionales de Barnes, tales como *Nothing to be Frightened of* y *Something to Declare*, los cuales son colecciones de ensayos. Lo anterior alude a cómo cambia la percepción de los lectores cuando se enfrentan a un texto no ficcional o a uno enteramente ficcional, y a la autoridad que se le concede a las editoriales y sus clasificaciones, ya que éstas predisponen un acercamiento particular por parte de los lectores. Al analizar obras literarias ficcionales, se suele separar la figura del autor de la del narrador y diferenciar la representación de la diégesis de la realidad extradiegética sin importar qué tan similares sean la biografía del autor y la vida del personaje en cuestión. Contrariamente, a los textos no ficcionales se les concede mayor autoridad en tanto que se cree que éstos tienen una mayor relación o conexión con el mundo extradiegético. En los textos de no ficción se asocia al autor con la persona real que lo produce. Es menester cuestionarse por qué sucede esto, cómo se altera la percepción de los lectores al tener presentes estas clasificaciones, cuáles son los efectos de un texto que involucra una dificultad al intentar encasillarlo en una sola categoría y por qué una categoría editorial, crítica, genérica o narratológica debería invalidar la lectura inicial de cualquier lector.

Es comprensible que *Levels of Life* se considere un texto no ficcional en lugar de catalogarlo como ficcional, ya que se diferencia de otras obras literarias ficcionales de Barnes. Por ejemplo, en

todas sus novelas, el autor incluye personajes y narradores con nombres y situaciones de vida diferentes a la suya, mientras que *Levels of Life* tiene un claro referente extradiegético que corresponde con la vida del autor, y su nombre de pila se menciona una vez hacia el final del texto. Sin embargo, esta obra no es completamente similar a otros textos no ficcionales producidos por Barnes, los cuales suelen ser compilaciones de ensayos y anécdotas muy personales en los que el autor expone su opinión respecto a un tema. Por ello, considero que *Levels of Life* posee características tanto de obras de ficción como de no ficción. Lo anterior enriquece el análisis debido a que es posible aproximarse al texto desde diferentes perspectivas: se puede leer como un texto literario ficcional gracias a su estructura formal, o puede leerse como no ficcional si se considera como una narración de Barnes en la que representa su pérdida. Desde mi perspectiva, leer *Levels of Life* solamente como una obra de no ficción limita las posibilidades de análisis debido a que la hibridez entre realidad y ficción es parte de la riqueza del texto.

Al tomar en cuenta las características formales y de contenido de *Levels of Life*, éste podría clasificarse dentro del género denominado “autoficción” —es decir, “esas novelas en las que el protagonista de lo que claramente parece ficción adopta el nombre del autor real, del firmante del libro” (Navarro 15)—. No obstante, no sigo esta línea de investigación por diversas razones que expongo someramente. Si la característica principal de la autoficción es la mezcla de hechos reales y ficticios en la narración de vida de un protagonista cuyo nombre es el mismo que el del autor, la descripción en *Levels of Life* no encaja dentro de estos parámetros; los hechos que se ficcionalizan no son propios de la vida del autor, sino de las biografías de otros personajes históricos. De hecho, la última parte del texto que se concentra en la experiencia personal del narrador parece ser la que tiene un referente más claro a la realidad extradiegética particular que sufre Barnes.

En su estudio de diversas manifestaciones de la autoficción, Ana Casas enlista una serie de características que definen un texto autoficcional, tales como la manipulación del orden

cronológico de los hechos narrados, la alternancia de voces y cambios en la focalización, la inclusión de comentarios del narrador (194). Estas características se observan en las digresiones, en la fragmentación, en la inclusión de diálogos, en la polifonía y en la desconfianza en la capacidad referencial del lenguaje y la memoria. Principalmente, Casas resalta que la intención primaria de la autoficción es cuestionar la supuesta autoridad y referencialidad de las autobiografías, así como el contrato de verosimilitud que éstas establecen con los lectores: “la autoficción cuestiona la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción” (193). Precisamente, éste es el argumento que uso para aseverar que *Levels of Life* no puede reducirse y clasificarse solamente como autoficción, ya que la intención principal de la obra no es subvertir esta autoridad y referencialidad de los textos considerados como no ficcionales —el ensayo, la autobiografía, los diarios—, sino observar el proceso por el que Julian le concede sentido a su pérdida. La desestabilización de la presunta referencialidad de estos textos es una consecuencia inexorable de las herramientas a las que acude Julian en su búsqueda por el significado de su vivencia, no el objetivo. Por último, considero que clasificar *Levels of Life* dentro de un solo género literario predefinido reduce las posibilidades de análisis y contradice mi argumento de que este texto expande los parámetros de diversos géneros y clasificaciones literarios, los cuales condicionan y limitan la lectura.<sup>7</sup>

Por consiguiente, al principio de mi tesina analizo *Levels of Life* como si fuera un texto ficcional, por lo que separo la figura del autor de la del narrador. Asimismo, exploro cómo se

---

<sup>7</sup> Es pertinente notar que el término “autoficción” corresponde a la teoría literaria escrita en español. Convendría estudiar si el término inglés *biofiction* sería el equivalente a la autoficción. La diferencia más notoria entre ambas sería que la *biofiction* presenta una ficcionalización de la vida de un personaje histórico, mientras que la autoficción se enfoca en la propia vida del autor. Sin embargo, ambos géneros comparten características, tales como la mezcla de hechos ficcionales con aquéllos que cuentan con un referente en la realidad extradiegetica, el cuestionamiento a la supuesta autoridad de la biografía, la imposibilidad de producir una versión que englobe todos los acontecimientos de una experiencia, la importancia de la ficción y del lenguaje en la conformación de la realidad de los lectores, entre otros. Véase McCann y Tóibín.

representa el proceso de duelo del narrador y cómo es que éste le concede sentido a su pérdida. Propongo que la inclusión de diferentes características pertenecientes a géneros literarios distintos y los mecanismos literarios que emplea posibilitan el cuestionamiento de si la obra es o no ficción. Comento la pertinencia de esta distinción y la validez de los dualismos con los que se intenta construir el entorno: realidad y ficción, textos ficcionales y textos históricos, autor y narrador. Argumento que la pérdida que sufre Julian es tan dolorosa que deviene incomprendible; sin embargo, éste debe encontrar una forma para entender su entorno, por lo cual recurre a diferentes marcos de interpretación que rodean al núcleo de la narración: la muerte de su esposa. Por marco de interpretación me refiero al sistema o conjunto de herramientas interpretativas que posee el narrador para comprender su situación y uso la palabra *marco* porque éste rodea el núcleo del texto y al enmarcarlo de cierta manera, el narrador y los lectores obtienen una nueva perspectiva de lo que está ocurriendo. La palabra “marco” puede tener connotaciones que impliquen rigidez e inmovilidad, pero los marcos de interpretación que presento son dinámicos y no están fijos. Consecuentemente, en cada capítulo abordo un marco de interpretación diferente que se va acumulando con otros y que tras cada lectura —tanto de *Levels of Life* como de esta tesina— se transforma, habilitando un mancuerna en la que los lectores adquieren una mayor comprensión de la narración al tiempo que su propio mundo se modifica.

En el primer capítulo asevero que el narrador recurre a cinco mecanismos literarios que funcionan como un primer marco de interpretación que aclara y explica un poco la pérdida que experimenta Julian. Los cinco mecanismos literarios son ficcionalización, fabulación, analogía, repetición y metaficción. Además, argumento que cada mecanismo conlleva en sí mismo una imposibilidad que comenta sobre el proceso de escritura en la narración de una experiencia, sobre la falibilidad del lenguaje y sobre la institucionalización y sacralización de ciertos discursos.

En el segundo capítulo añado otro marco de interpretación que es la memoria, la cual aparece en tres niveles en el texto: la memoria de Barnes, la de Julian y la del lector. Explico que los tres niveles se articulan mediante la materialidad, es decir, los tres dependen de un soporte físico que es inestable, lo cual remite a la falibilidad intrínseca de la rememoración y a la paradoja de la memoria, ya que ésta es poco confiable, pero es necesaria para la conformación del entorno. Abordo la materialidad del libro y la disposición de las páginas impresas, los paralelismos entre los recorridos de rememoración de Julian y del lector, y el cerebro como soporte material e inestable en el que se “almacenan” los recuerdos.

En el último capítulo propongo que hay un tercer marco de interpretación rodeando a los dos primeros: la metaficción historiográfica, particularmente su enfoque intertextual en la edificación del pasado. Explico que Julian consulta y cita diferentes textos en un afán de entender su pérdida y de construir su pasado. Argumento que al citar *Flaubert's Parrot*, otro texto ficcional de Barnes, la figura del narrador se desestabiliza, así como los parámetros de la metaficción historiográfica. Lo anterior ocasiona que *Levels of Life* expanda dicha categoría posmoderna, habilite una nueva forma de concebir el acercamiento al pasado y cuestione distintas oposiciones binarias, lo cual fuerza a los lectores a replantear su definición de la literatura y la importancia de ésta en la realidad que experimentan día con día.

## **Capítulo 1. “I miss her in every action, and in every inaction”: la representación del proceso de duelo a través de cinco mecanismos literarios**

Como expliqué en la introducción, lo que motiva la escritura del narrador de *Levels of Life* es la búsqueda por representar su duelo. Si bien se podría afirmar que el tema principal es esta representación, la forma en la que Julian lo logra es muy particular; no sólo habla de sí mismo y de cómo se sintió después de su pérdida, sino que presenta otros personajes que no tienen ninguna relación (aparente) con él. De hecho, tras leer las dos primeras partes de la obra, los lectores aún no conocen el propósito del libro ni el efecto que busca transmitir. Esta digresión nace de la imposibilidad de narrar directamente un evento traumático, en especial la muerte de un ser querido.

El núcleo de la narración de Julian es su pérdida, la cual es tan dolorosa que se torna incomunicable e incomprensible. Para concederle sentido a esta experiencia, Julian debe narrarla mediante el uso de diversos mecanismos literarios: fabulación, ficcionalización, analogía, repetición y metaficción. La hipótesis de este capítulo es que, por un lado, dichos mecanismos son un marco de interpretación que permite el entendimiento, es decir, al usar estos mecanismos, Julian obtiene herramientas que le ayudan a interpretar su pérdida. Por otro lado, los mecanismos involucran una imposibilidad en sí mismos: cada uno implica una dificultad diferente. Consecuentemente, aunque los mecanismos ya mencionados facilitan la comprensión de Julian, paradójicamente, éstos dificultan, en cierta medida, la interpretación de los lectores.

Para demostrar lo anterior, en este capítulo hago un análisis de cómo es que Julian presenta su proceso de duelo y de qué manera usa los mecanismos literarios para narrar su pérdida. Asimismo, explico la imposibilidad intrínseca de cada mecanismo. Por lo tanto, hablo primero del cómo y por qué se intenta narrar una experiencia traumática al tiempo que incluyo una pequeña investigación sobre el proceso de duelo en general, para continuar con el análisis de los mecanismos literarios que emplea Julian y la dificultad que conlleva cada uno. Hacia el final expongo la manera

en que Julian usa estos mecanismos para ampliar sus herramientas interpretativas y afirmo que dichos mecanismos funcionan como un marco de interpretación que rodea a la pérdida del narrador.

Narrar una experiencia traumática es paradójico, ya que es imposible describirla tal y como creemos que sucedió, pero al mismo tiempo es indispensable hablar de ella si se desea afrontarla. Hayden White explica que toda narración busca crear una ilusión de coherencia y sentido para contrarrestar el desasosiego creado por el reconocimiento de la fugacidad y temporalidad de las cosas. White afirma que se debe percibir “en qué medida la narración busca el efecto de haber llenado todos los huecos, de haber creado una imagen de continuidad, coherencia y sentido en lugar de las fantasías de vacuidad, necesidad y frustración de deseos que inundan nuestras pesadillas relativas al poder destructivo del tiempo” (26). Además, White argumenta que hay un impulso psicológico no sólo por narrar, sino por dotar a los “acontecimientos de un aspecto de narratividad” (20). Lo anterior se relaciona con la idea de tener que narrar para poder darle sentido a las vivencias, particularmente si son dolorosas. Como afirma Henriette A. Klauser, “writing goes right to the place that hurts, and writing heals” (citado en Raluca); tras un suceso traumático, las personas intentan comunicar —de cualquier manera que tengan a la mano— su experiencia, en un afán de sanar, si bien esto no completamente asequible.

La experiencia traumática por excelencia es la muerte porque involucra irreduciblemente un duelo. Según Sigmund Freud, el duelo es la “reacción frente a la pérdida de una persona amada” (241). De acuerdo con él, hay un “trabajo de duelo”, es decir, se tiene que realizar un proceso laborioso que conlleva varias etapas. Este proceso se resume en que, después de haber hecho un examen de la realidad, la persona en duelo se da cuenta de que el objeto amado ya no está. Por lo tanto, hay un deseo de quitar toda energía libidinal del objeto.<sup>8</sup> Sin embargo, la persona se muestra

---

<sup>8</sup> Por energía libidinal, Freud se refiere a la energía que se relaciona con el placer. Las personas invisten energía libidinal en los objetos para obtener una gratificación. Debe haber una descarga placentera para mantenerse vivo.

renuente debido a que no quiere abandonar el objeto amado. El duelo es doloroso porque no se quiere sustituir lo que perdió; es un proceso difícil no sólo porque la persona es consciente de que su objeto amado ya no está, sino porque busca no renunciar a éste, lo que implica preguntarse cómo es posible mantener el amor por el objeto si éste no está presente.

Freud explica que después de que se ha hecho el trabajo de duelo ya mencionado, la persona logra sentirse bien: “pasado cierto tiempo desaparece sin dejar tras sí grandes secuelas registrables” (250). Se sugiere que, aunque la persona en duelo no olvida, ésta consigue continuar con su vida e incluso invertir su energía libidinal en otro objeto. No obstante, Freud cambia esta idea años después, ya que en textos posteriores afirma que el duelo nunca sana por completo; la persona no olvida y no sustituye el objeto amado:

Although we know that after such a loss the acute state of mourning will subside, we also know we shall remain inconsolable and will never find a substitute. No matter what may fill the gap, even if it be filled completely, it nevertheless remains something else. And actually this is how it should be. It is the only way of perpetuating that love which we do not want to relinquish. (Freud citado en Ricciardi 32)

El duelo es un proceso doloroso debido a la renuencia de la persona a abandonar el objeto amado y a la angustia de no saber cómo preservar el amor. Debido a esto, los que están en duelo se sienten desolados y, como consecuencia, buscan lidiar con su pérdida y encontrar alguna manera para conservar lo que les queda de la persona amada. Para lograr lo anterior, aquéllos en duelo recurren (generalmente) a la escritura.

El texto de Julian es un ejemplo de la necesidad de narrar la experiencia de duelo en un intento por reflexionar sobre el proceso y mantener viva a su esposa. Sin embargo, como mencioné anteriormente, para Julian es imposible escribir sobre su pérdida directa y objetivamente. Cathy Caruth explica que, en el proceso de narrar una experiencia dolorosa, hay una resistencia por parte

del que desea contar su historia; es complicado ordenar y organizar todos los elementos que conforman la narración (82). La persona en duelo se enfrenta a cierta renuencia que le impide explorar todos los recovecos de su pérdida y a una dificultad al buscar la forma más adecuada para plasmar su experiencia.

Es menester poner atención a la forma de la narración de Julian con la que estructura su sentir. Los mecanismos literarios que se encuentran a lo largo de todo el texto son uno de los elementos cruciales del relato. El primer mecanismo que analizo es la ficcionalización. Caruth explica que en la narración de sucesos traumáticos, ficcionalizar es obligatorio. Ella asevera que la única forma en la que se puede hablar sobre el mundo es a través de una ficción: “[There is] a recognition that direct or phenomenal reference to the world means, paradoxically, the production of a fiction” (76). En concordancia con esto, Esther Cohen afirma que es imposible producir un testimonio que esté libre de toda ficcionalización; todo testimonio contiene cierto grado de imaginación, pero esto no los invalida o los vuelve falsos. Cohen explica que plasmar una experiencia a través de la escritura es una forma de imaginación: “narrar implica por un principio una organización del discurso, una... ‘literariedad’ de lo narrado” (16). No importa qué tan auténtico sea un relato; éste siempre está ligado a cierta ficcionalidad, ya que, al parecer, lo que importa no son los hechos mismos, sino la experiencia de estos hechos.

Consecuentemente, lo que se plasma en un escrito es la experiencia de lo que recordamos haber vivido. Cuando se lidia con la experiencia de un acontecimiento traumático y personal, a la imaginación inherente del relato se le suma la necesidad de ficcionalizar, con el propósito de lidiar con el trauma: “we either fictionalize or become tongue-tied when it comes to personal matters” (Wolf citado en Hutcheon, “Postmodernism” 160). Lo importante no es la autenticidad de la narración, sino observar la forma en la que se presenta el texto, lo que dice, y lo que produce en los lectores.

En un afán de evitar la parálisis al momento de narrar, Julian ficcionaliza ciertos sucesos de su relato. En la introducción, mencioné que la focalización de la primera sección se encuentra en Nadar y, a pesar de que se le concede importancia a sus logros con respecto a los viajes en globo, el narrador sugiere que lo más valioso para éste era su esposa: “Ernestine was always there. If there was a pattern to his life, she provided it” (24). Cuando Ernestine se enferma, Nadar deja de volar y se queda en casa para cuidarla. En una primera lectura, esto podría parecer irrelevante porque, aparentemente, el tema principal del libro es la historia de los viajes en globo, pero esta referencia es, en realidad, una pista de qué es lo que pasa en el final del texto. Lo que importa no es la ambición por poder volar, sino el patrón: la constante en su vida, representada por su esposa, como se menciona en la cita previa. La esposa de Nadar era lo que le daba soporte; al morir ella, él lo pierde todo: “In 1909, after fifty-five years of marriage, Ernestine died ... Nadar had lost his rudder” (24-25). Al observar la importancia de Ernestine en la vida de Nadar se puede entablar un paralelo con la relevancia de la esposa de Julian en su vida y de lo desolador de su pérdida.

Es interesante notar que lo que se narra sobre la vida de Nadar tiene un sustento extratextual. Si uno investiga algunos de los eventos narrados —tales como su accidente mientras estaba en un globo aerostático en 1863 cerca de Hanover o las fotografías que tomó en las alcantarillas de París— podrá darse cuenta de que se pueden verificar con otras fuentes. Además, la estructura formal del texto contribuye a la verosimilitud de la obra.<sup>9</sup> Por ejemplo, a lo largo de la primera parte hay citas que, si bien no siempre incluyen una fuente, contienen una referencia al autor y a la fecha. Una instancia de esto es la cita de Edmond de Goncourt, de 1893, en donde describe su visita a Nadar y Ernestine (25). Otro factor que apunta a la idea de que los hechos son comprobables es el tiempo verbal que se emplea al contar la vida de los personajes. Casi todos los verbos están

---

<sup>9</sup> Más adelante, cuando aborde la imposibilidad que conlleva cada mecanismo, cuestionaré la verosimilitud atribuida a la inclusión de fechas y citas.

conjugados en pasado y no implican un acceso irreal a la conciencia de los personajes; es decir, no se usan verbos como “think” o “feel”, sino verbos como “conclude” (17) o “suggest” (23).

En la segunda parte del libro, sin embargo, todo lo anterior colapsa. Julian ficcionaliza una historia de amor entre los otros dos personajes, Fred Burnaby y Sarah Bernhardt. A pesar de que ambos sí existieron, jamás se conocieron. La primera vez que se sugiere que lo que se está narrando es falso se encuentra en los diálogos. Al narrar la vida de otra persona con un acercamiento supuestamente histórico y biográfico (como ocurre con la vida de Nadar), es poco plausible incluir diálogos que representen exactamente cómo se suscitó una conversación, especialmente si el intercambio ocurre en privado. Asimismo, el uso de verbos es diferente, ya que aquí sí encontramos verbos como “thought” (38), “wonder” (39) o “sense” (46). Estos verbos denotan un acceso ficcional a la conciencia de los personajes que sólo puede suscitarse en un relato ficticio.

Por ejemplo, el narrador describe que Sarah “looked at” (39) Burnaby o que él “imagined their future more precisely” (52), lo cual sugiere que lo que está pasando es una ficción; sería muy difícil concluir que lo que se narra se basa en la descripción de un acontecimiento comprobable extradiégeticamente. El uso de los verbos de pensamiento y la aparición de descripciones tan específicas señalan un acceso irreal, tanto a la conciencia de los personajes como al encuentro privado que tienen; la forma y el lenguaje del texto aluden a la naturaleza ficticia de esta sección de la obra. Como afirma Dorrit Cohn, la característica de la ficción es la representación de un “mundo en donde el que habla puede decir exactamente lo que la otra persona siente y percibe y recuerda y planea sin que esa persona lo haya dicho jamás a nadie” (429). En el texto de Julian, esto es precisamente lo que pasa: se describen los planes y anhelos de Burnaby sin que éste los haya mencionado alguna vez: “He saw them as a couple, putting things together, assembling a life. He imagined them in motion” (49). El narrador ofrece un vistazo de los deseos íntimos de los personajes, que sólo pueden ser producto de su imaginación.

Por el contrario, los hechos que se mencionan al final de la segunda sección sí aluden a un suceso con un referente extratextual: Burnaby sí se casó con Elizabeth Hawkins-Whistshed (62) y ella sí publicó un libro (64). Julian mezcla sucesos reales con su propia imaginación: está *fabulating*, es decir, mezcla hechos ficticios con otros reales para obtener una versión coherente de una serie de acontecimientos. De acuerdo con Jadwiga Smith, la fabulación —el segundo mecanismo literario— permite dotar de sentido las experiencias vividas aun si no se logra entender por completo lo que ha pasado:

The most crucial function of the creative orchestration, then, is making sense out of the stream of life, and this is, ultimately, the primordial function of fabulation. Thanks to it, the human being projects, integrates, and endows with meaningfulness those individual interests with those of the vital stream of life. (5)

La fabulación es indispensable al narrar experiencias personales porque al contar nuestras vivencias, las editamos, las alteramos consciente o inconscientemente para interpretar qué fue lo que sucedió. Esta alteración se suscita ya sea en función de cuáles son nuestras propias necesidades en el presente o de quién es el destinatario de nuestra narración; podemos fabular parte de nuestro relato de acuerdo con el receptor para presentarnos de cierta forma o provocar algún afecto particular.

La fabulación es un tema recurrente en la obra del mismo Barnes. Él la define como lo que ocurre cuando “we make up a story to cover the facts we don’t know or can’t accept; we keep a few true facts and spin a new story around them. Our panic and our pain are only eased by soothing fabulation” (citado en Guignery 66). Además, el término se menciona explícitamente en una de sus novelas, *A History of the World in 10 1/2 Chapters*. En el cuarto capítulo de este libro, el narrador presenta a una mujer que cree que es una de las pocas sobrevivientes de un desastre mundial. Sin embargo, hacia el final de esta sección, los lectores se enteran de que la versión de la realidad de

esta mujer es una invención que ella necesita para sobrevivir no un desastre, sino un trauma. Es en este momento, en que el narrador menciona la fabulación: “the technical term is fabulation. You make up a story to cover the facts you don’t know or can’t accept. You keep a few true facts and spin a new story round them. Particularly in cases of double stress” (109). En una primera instancia, parecería que la fabulación sólo ocurre cuando se enfrenta un suceso doloroso; debido a que no es posible sobrellevarlo, la persona debe cubrir y alterar los acontecimientos más angustiantes. Si bien la fabulación parece necesaria para sobrevivir, más adelante, el narrador menciona: “We’ve got to look at things how they are; we can’t rely on fabulation any more. It’s the only way we’ll survive” (*A History* 111), lo cual es contradictorio, ya que implicaría que es necesario deshacerse de toda fabulación si se desea sobrevivir. No obstante, la supervivencia a la que se refiere el narrador es la colectiva, la que surge a partir de ver los problemas sociales como realmente son, sin ningún rodeo.

Pero ¿qué pasa con la supervivencia individual? Me atrevería a afirmar que la realidad individual no puede sobrellevarse sin la fabulación; no es posible enfrentar un acontecimiento doloroso sin ningún tipo de mediación o mecanismo auxiliar. A mi parecer, la mediación es un elemento intrínseco de todo fenómeno humano, por lo que no es posible ver las cosas tal y como son y, quizás, aún es menos plausible si lo que se tiene que afrontar es algo que simplemente es demasiado doloroso para verlo y analizar sin ambages.

De acuerdo con Gregory J. Rubinson, lo anterior se refleja en la obra de Barnes, dado que para este autor la fabulación es necesaria para aceptar la crueldad de la realidad (169). Toda narrativa es una fabulación que sirve para confortar a las personas y que éstas logren concederle sentido a su sufrimiento. Barnes mismo proporciona en una entrevista una definición más completa de fabulación:

It’s a medical term for what you do when your brain has been destroyed either by a stroke or by alcoholism ... the human mind can’t exist without the full story. So it fabulates and it

takes what it thinks it knows, and then it makes a convincing link between the two ... Fable and fabulation are cathartic as they attenuate the horror, brutality and arbitrariness of the history of the world. (citado en Guignery 66-67)

Si bien la cita anterior habla de la fabulación como parte del proceso de escritura de la historia y de un pasado colectivo, también se fabula al narrar una experiencia personal como la de Julian. Además, cabe recalcar que la fabulación no solamente ocurre cuando confrontamos un suceso doloroso, sino que podemos fabular hasta los sucesos más cotidianos de nuestra vida o de la vida de otras personas al intentar comprender mejor nuestro entorno.

En la narración de Julian se encuentran diversos ejemplos de fabulación, en los que es imposible discernir si algunos elementos tienen un referente en el mundo extratextual o si son ficcionales. Esto se observa al inicio del texto, que simula ser la sección más objetiva de todo el relato. Aquí, la voz narrativa describe los viajes en globo de los tres personajes pero incluye ciertos detalles cuya naturaleza podría ser inventada. Por ejemplo, se menciona que en uno de sus viajes en globo, Burnaby “wore a striped coat and a close skullcap, and to protect his neck from the sun made a puggaree of his handkerchief. He took with him two beef sandwiches, a bottle of Apollinaris mineral water, a barometer to measure altitude, a thermometer, a compass, and a supply of cigars” (4). El narrador parece estar describiendo con detalle cómo iba vestido Burnaby y qué llevaba con él; no obstante, es inevitable cuestionar qué tan precisa es esta información. ¿Cómo se puede saber con certeza que en realidad así fue el viaje de Fred Burnaby? Es imposible responder a esta pregunta, pero quizás ése es el propósito del libro: dejar de cuestionar si algo es ficticio o presuntamente real y, en cambio, concederle la misma relevancia sin importar cuál sea su naturaleza.

Otro ejemplo de fabulación y de la eliminación de la frontera entre realidad y ficción se presenta cuando el narrador describe cómo era Nadar: “As a progressive, he hated Napoleon III,

and sulked in his carriage when the Emperor arrived to watch the departure of *The Giant*. As a photographer, he declined the custom of high society ... naturally, he photographed Sarah Bernhardt several times” (15). En esta corta cita se encuentran diferentes hechos: Nadar fotografió a Bernhardt y odiaba a Napoleón III. Con una búsqueda rápida en internet, se puede confirmar que, en efecto, Nadar sí tomó varias fotografías de Bernhardt; sin embargo, es imposible comprobar si en realidad Nadar sentía tal aberración por el emperador. Como en el caso de la descripción de Burnaby, el lector es incapaz de saber con certeza si lo que se narra es producto de la imaginación de Julian. Esto es importante porque repercute en cómo se percibe la última parte del libro en la que Julian habla de su esposa. Teniendo el antecedente de la fabulación, es ineludible cuestionarse si Julian también fabula cuando habla de sí mismo.

Además de la fabulación, otro mecanismo literario al que recurre Julian es la analogía entre los viajes en globo del siglo XIX y su experiencia contemporánea de duelo. Por definición, una analogía es una figura retórica en la cual se usan términos de un campo semántico para explicar un fenómeno que pertenece a otro campo parecido: “illustration of an idea by means of a more familiar idea that is similar or parallel to it in some significant features, and thus be said to be analogous of it” (Baldick 10). Sin embargo, también se puede establecer una relación de semejanza entre dos conceptos que aparentemente no tienen puntos en común. En la narración de Julian, éste equipara la imposibilidad de controlar el movimiento y el destino de los viajes en globo con la inherente falta de control propia de un duelo. Esto se evidencia cuando Julian narra un diálogo ficcional entre Burnaby y Bernhardt, en el cual él le explica que la dirección del viento determina la ruta de los viajes en globo; dependiendo del viento (una fuerza incontrolable), uno puede terminar en Essex, en el Mar del Norte o en Francia (42). Cada uno de estos destinos conllevaría algo diferente. Llegar a Francia sería gratificante y reconfortante, mientras que arribar al Mar del Norte implicaría la muerte.

De la misma manera en que no se puede controlar el viento, tampoco se puede controlar el duelo ni sus efectos. Julian ejemplifica esto hacia el final del libro cuando menciona que no sabe qué significa “what is ‘success’ in mourning?” (116). En el último párrafo afirma que él no tuvo control de la situación al morir su esposa: no pudo evitar que se enfermara. Tampoco controla lo que pasó después, es decir, su experiencia de duelo:

We did not make the clouds come in the first place, and have no power to disperse them. All that has happened is that from somewhere – or nowhere – an unexpected breeze has sprung up, and we are in movement again. But where are we being taken? To Essex? The German Ocean? Or, if the wind is northerly, then, perhaps, with luck, to France. (118)

Es pertinente notar el uso de la voz pasiva, ya que resalta la falta de agencia de la persona y aumenta el tono desolador del texto, aunque la última oración introduzca la posibilidad de un destino más ameno y agradable.

A pesar de que en algunos fragmentos del texto, el narrador hace referencia explícita a las semejanzas entre los viajes en globo y su experiencia de duelo, esta analogía es más notoria al tomar en cuenta la repetición casi textual de elementos a lo largo de todo el libro. Peter Brooks afirma que, en textos literarios, toda repetición permite a los lectores entablar conexiones y establecer patrones que, usualmente, se alteran conforme avanza la narración: “repetitions that take us back in the text, that allow the ear, the eye, the mind to make connections, conscious or unconscious, between different textual moments, to see past and present as related and as establishing a future that will be noticeable as some variation in the pattern” (99). Más adelante explica que un acontecimiento “gains meaning by its repetition, which is both the recall of an earlier moment and a variation of it” (99-100). Al notar la variación en el patrón, los lectores logran darse cuenta de la importancia del hecho narrado, aunque éste parezca ser inconsecuente al principio.

Cuando un suceso se repite, la naturaleza de éste cambia dependiendo de cuánto tiempo o espacio pase entre cada repetición; si un hecho se repite inmediatamente, éste tendrá un significado diferente a que si se repitiera después de cierto tiempo. Eran Dorfman explica que tras sufrir una experiencia traumática, ésta se repite, pero dependiendo de la manera en la que se hace, ésta adquiere un significado diferente (4), lo cual se puede aplicar al texto de Julian. Éste repite varias veces los mismos elementos pero en momentos diferentes y, en algunas ocasiones, éstos están muy separados entre sí. Por lo tanto, puede suceder que no se ponga atención a dichos elementos y que no se entienda cómo estas repeticiones se resignifican. Además, es menester considerar que cuando un acontecimiento se repite, éste nunca es el mismo, ya que es imposible revivir la misma situación dos veces.

En la narración de Julian, la repetición más notoria se presenta al inicio de cada sección, en el que se usan casi las mismas palabras con un sentido diferente. El libro comienza con “You put together two things that have not been put together before. And the world is changed” (3), mientras que la segunda parte empieza con “You put together two things that have not been put together before; and sometimes it works, sometimes it doesn’t” y más adelante se menciona “You put together two people who have not been put together before, and sometimes the world is changed, sometimes not” (31). Se observa que en ambas partes se repite la oración inicial; sin embargo, el significado cambia, en especial, al sustituir “things” por “people”. Poco a poco, se entrevé cuál es el sentido del texto. La última sección inicia con “You put together two people who have not been put together before. Sometimes it is like that first attempt to harness a hydrogen balloon to a fire balloon: do you prefer crash and burn, or burn and crash? But sometimes it works, and something new is made” (67). Que se repitan las mismas palabras al inicio de cada sección le proporciona continuidad y unidad al texto. Además, es relevante que éstas aparezcan al principio porque apuntan al tema del libro y a la evolución de la analogía.

Otro ejemplo de repetición en el texto aparece casi al principio de la primera sección en donde se dice que “Becalmed above the English Channel, Burnaby, ‘careless of the escaping gases’, lights a cigar to help him think” (6). En una primera lectura, este suceso parece irrelevante e inconsecuente; no obstante, reaparece y cambia drásticamente cuando se narra que Burnaby, después de haberse separado de Bernhard, vuelve a viajar en globo y “now, suspended, he heard only her voice in his ear. Mon cher Capitaine Fred. It still cut him, after all these years. Impetuously, he lit a cigar. It was a foolish gesture, but at the moment his entire life could explode, for all he cared” (63). Al considerar ambas citas, el mismo hecho adquiere otro significado una vez que reaparece; Burnaby enciende su cigarro no porque sea arrogante o despreocupado, sino porque su dolor es tal que lo que le suceda no tiene importancia. En el texto no sólo se resignifican sucesos aislados, como la experiencia de Burnaby, sino también el propio duelo de Julian.

Debido a su dolor y a la incompreensión de su situación, Julian repite los mismos fragmentos tanto para describir los viajes en globo y las vivencias de los otros personajes, como para hablar de su experiencia. En un sentido, Julian “toma prestadas” las palabras que presenta en las secciones previas de la obra. Por ejemplo, en la primera parte, se cuenta que en una ocasión hubo un accidente en el que un joven cayó desde una altura considerable:

He was one of those who held the balloon’s restraining ropes; when a gust of wind shifted the airbag, his companion let go, while he held on and was borne upwards. Then he fell back to earth. As one modern historian puts it: ‘The impact drove his legs into a flower bed as far as his knees, and ruptured his internal organs, which burst out on the ground’. (8-9)<sup>10</sup>

Cuando Julian intenta explicar cómo se siente después de haber perdido a su esposa, dice:

---

<sup>10</sup> En este fragmento hay una cita textual que alude a otro texto. En el tercer capítulo de esta tesina exploro la relación intertextual entre este fragmento y su hipotexto, *The Age of Wonder*, de Richard Holmes. Asimismo, sería interesante rastrear las relaciones entre la obra de Holmes, *Levels of Life* y *Enduring Love*, de Ian McEwan, el cual presenta una descripción muy similar de un viaje en globo que termina en un fatal accidente (16-17).

So how do you feel? As if you have dropped from a height of several hundred feet, conscious all the time, have landed feet first in a rose bed with an impact that has driven you in up to the knees, and whose shock has caused your internal organs to rupture and burst forth from your body. That is what it feels like, and why should it look any different?  
(77)

Para poder expresar su pena, Julian debe hacer uso de las mismas palabras que describen el accidente del siglo XVIII.

No obstante, hay una diferencia entre las dos veces que aparece la referencia, lo cual alude a la imposibilidad de repetir dos incidentes de la misma manera: Julian narra todo en presente. Lo anterior sugiere que es una situación que vive en el momento; no es algo que ya terminó, sino que continúa. Asimismo, la descripción de Julian se desarrolla en segunda persona, lo que implicaría cierta distancia entre el narrador y su propia experiencia. El uso del pronombre en segunda persona es ambiguo, ya que puede referirse a Julian mismo como testigo, puede aludir a otras personas en duelo (lo cual crearía un sentido de comunidad) o puede referirse a los lectores provocando que éstos se conmuevan. Por último, es pertinente notar el número de páginas en las que aparecen ambas citas: la primera aparece casi al principio del texto y se repite casi setenta páginas después, lo que altera la percepción del mismo porque, una vez que se comprende que se están usando las mismas palabras una y otra vez, éstas adquieren un sentido nuevo que le proporciona coherencia y unidad a la obra.

Sólo analizo un ejemplo más de repetición que considero pertinente porque aparece en las tres secciones del texto: el uso de chamarras de corcho en los viajes en globo como precaución en caso de que los tripulantes cayeran al agua. La primera referencia a estas chamarras salvavidas aparece cuando se explica la dificultad y el riesgo que había en los primeros viajes en globo: “Early cross-Channel aeronauts often wore cork buoyancy jackets in case they landed on water” (8). Esta

cita no parece sugerir nada importante; sólo es una descripción de cómo estaban equipados los tripulantes. Sin embargo, la misma idea se repite cuando Bernhardt termina su relación con Burnaby y empieza a salir con otro hombre. Esta vez, el uso de la chamarra es metafórico: “The water was freezing and he had not so much as a cork overjacket to protect him” (59). Burnaby no se encontraba literalmente en el agua helada; no obstante, se sentía tan triste y solo que era como si estuviera en medio del océano, a la deriva. La descripción es aún más desoladora al considerar que, aunque posee la única cosa que podría salvarlo —la chamarra—, ésta es inútil; no consigue protegerlo del frío de su dolor. Julian retoma la noción de la chamarra para ejemplificar lo inesperado que es el duelo y la imposibilidad de sobrellevarlo: “[Grief’s] initial shock: you have suddenly come down in the freezing German ocean, equipped only with an absurd overjacket that is supposed to keep you alive” (69). Una vez más, Julian usa casi las mismas palabras para expresar sus reflexiones acerca de su duelo. Además, hay un cambio en el tono de las tres repeticiones: éste se vuelve más sombrío y melancólico, lo cual corresponde al desarrollo del libro.

El último mecanismo literario que analizo es la metaficción. De acuerdo con Patricia Waugh, la metaficción “is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (2). Por lo tanto, este término literario cuestiona los supuestos del realismo literario. En el caso de Julian, hay varias instancias de metaficción en las que se muestra el texto como un constructo.<sup>11</sup> Por ejemplo, la división en tres partes del texto con

---

<sup>11</sup> Argumento que *Levels of Life* es metaficcional, ya que gracias a su estructura tripartita, a los comentarios del narrador y a las repeticiones, se cuestionan los postulados del realismo literario. Este texto se presenta como un artificio, por lo que se puede clasificar como metaficcional a pesar de que no haya referencia explícita a su propio proceso de escritura. La forma misma de la narración quebranta la noción de verosimilitud y los lectores están conscientes de la artificialidad del texto. Es menester aclarar que el carácter metaficcional de la obra entra en rigor si se lee el texto como ficcional. Si, en cambio, se siguiera la pauta editorial y se leyera como una obra no ficcional, en lugar de contener características metaficcionales, el texto presentaría una relación de comentario metatextual en la que el autor se distancia de su escrito para emitir su opinión acerca del tema a tratar.

personajes diferentes subvierte la noción de una historia lineal con un personaje principal. Además, el narrador inserta preguntas retóricas que rompen la continuidad. Esto se observa, por ejemplo, al principio del texto, cuando el narrador describe uno de los vuelos en globo de Bernhardt y pregunta, “did she ever make a grander [entrance] than this?” (7), o más adelante, cuando Julian comenta sobre la naturaleza desigual del amor y cuestiona “isn’t that how love sometimes feels, and works?” (33). Este tipo de preguntas enfatizan la presencia del narrador y señalan la construcción artificial del texto.

Además de las preguntas retóricas, el narrador introduce comentarios sobre la situación que está contando, lo cual refuerza a construcción del texto. Esto se evidencia cuando el narrador menciona los pretendientes que tenía Bernhardt: “as the three of them left, the scrimmage of Parisian dandies took care not to appear put out. Well, perhaps they weren’t” (41). La última oración de esta cita es un claro comentario del narrador, lo que señala la artificialidad del texto y su mediación a través de Julian. Otra instancia en la que el narrador inserta una reflexión sobre lo que está escribiendo se presenta cuando él menciona la opinión de Víctor Hugo con respecto a los viajes en globo y al éxito de la democracia: “This sounds high-flown, overinflated. And aeronautics did not lead to democracy, unless budget airlines count” (14). Se observa un cambio en el tono: Julian comenta con un dejo de ironía la información que presenta, lo que enfatiza su presencia en el texto e interrumpe el flujo de la narración.

Sólo cito un ejemplo más de las reflexiones del narrador, el cual aparece cuando éste relata el proceso por el cual Nadar descubrió el método para tomar una fotografía mientras estaba volando en globo: “Then, as Nadar relates in his memoirs, he was sitting one day beneath an apple tree (a Newtonian coincidence which perhaps stretches credulity), when suddenly he understood the problem” (19). La oración entre paréntesis señala una ruptura por parte del narrador, quien pone en duda la fuente a la que se está refiriendo. Podría aseverarse que éste recurre a la metaficción

para enfatizar que su narración es una construcción necesaria para que él pueda lidiar con su pérdida. Julian escogió intencionalmente estos personajes históricos y alteró sus historias para poder comunicar y describir su experiencia de duelo.

Cada uno de los mecanismos que exploré en este capítulo alude a una imposibilidad diferente; cada uno en sí representa una dificultad. La ficcionalización sugiere la necesidad de recurrir a la ficción para entender lo que está sucediendo. Como explica Waugh, “as novel readers, we look to fiction to offer us cognitive functions, to locate us within everyday as well as within philosophical paradigms, to explain the historical world as well as offer some formal comfort and certainty” (16). Recurrimos a la ficción para extender las capacidades cognitivas que permitan una mayor comprensión de la situación. Al ficcionalizar se amplían los parámetros con los que le concedemos sentido a nuestro entorno. Un relato funciona como una brújula que nos orienta.

Como ya mencioné, ficcionalizar es una parte intrínseca del proceso que implica narrar una experiencia sin importar que nuestro discurso se jacte de ser histórico, científico o no ficcional. Lo anterior es problemático porque es imposible determinar qué hechos son comprobables extratextualmente y qué otros son ficticios, lo cual se relaciona con la fabulación. En este sentido, ambos mecanismos literarios sugieren que la distinción entre realidad y ficción no es tan tajante como se suele creer, y comentan sobre lo poco fructífero que es esforzarse por discernir y catalogar un suceso como real o ficticio. En cambio, convendría más reflexionar sobre las repercusiones que una narración tiene, sea ficcional o no. Todos los textos afectan a los lectores y modifican su propio sentido de realidad.

La fabulación, asimismo, alude a la legitimación de ciertos discursos sólo porque están escritos. Como se observa en el texto de Julian, éste incluye citas textuales, fechas y referencias, lo cual podría sugerir que lo que se está contando tiene un referente extradiegético. Sin embargo, esto también cuestiona el motivo por el que se cree que una referencia implica necesariamente

validez cuando ésta podría ser fácilmente inventada. Es interesante notar que la presencia de fechas y citas en la narración de Julian incrementan la noción de verosimilitud y autoridad. Es pertinente polemizar la razón de esto, ya que la selección de las citas que se presentan es algo arbitrario; se altera el texto original para que se ajuste a los propósitos del escritor. La autoridad que se le concede a las citas textuales se relaciona con su institucionalización, lo cual alude a la sacralización de las instituciones, en este caso particular, la academia y los textos históricos.

La analogía, a su vez, señala otra imposibilidad: hablar de algo utilizando sus propios términos. En el caso de Julian, éste usa términos de los viajes en globo para explicar su propia experiencia de duelo. Por lo tanto, una analogía sugiere que el lenguaje no basta para poder explicar lo que sucede y, entonces, se deben tomar prestados términos y expresiones que no tienen relación directa con lo que se quiere comunicar pero que son indispensables cuando el lenguaje falla y es insuficiente.

El uso de esta analogía permite cuestionar, a su vez, el papel de todas las figuras retóricas en la construcción de la realidad extradiegética y en cómo se percibe el mundo. Las figuras retóricas pueden tanto delimitar la percepción del entorno y prefigurar una forma de pensamiento específica, como funcionar como un marco de interpretación que amplíe las herramientas con las que comprendemos lo que nos rodea. “Figures of speech”, explica Rita Felski, “can become stubbornly entrenched and hard to budge, taking on a life of their own, dictating what and how we see. As a result, we are held hostage by our own pictures, configured by the force of our own figures” (53). Las figuras retóricas son ambiguas porque pueden naturalizar una concepción del entorno o pueden extender esa misma concepción y sugerir un nuevo acercamiento a la realidad.

En cuanto a la metaficción, ésta presenta una dificultad particular, ya que, al analizar cómo se construye la realidad dentro de un texto literario mediante el lenguaje, se cuestiona cómo se construye la realidad misma extradiegéticamente: “In showing us how literary fiction creates its

imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’” (Waugh 18-19). Por lo tanto, en el momento en que Julian recurre a la metaficción, éste resalta tanto la artificialidad de su texto como la construcción del mundo. La metaficción exhibe cómo se construye una narrativa que es una selección de hechos presentados de cierta manera para obtener un efecto particular. La metaficción recalca los procesos mediante los cuales se crea una narrativa, lo cual repercute en la realidad fuera del texto, ya que ésta se configura a través de narrativas.<sup>12</sup>

La metaficción evidencia, además, que una persona es quien está produciendo el texto, lo cual señala la facilidad con la que se puede manipular y alterar el lenguaje para que éste se acomode a los propósitos del autor. La metaficción también enfatiza la manipulación de acontecimientos históricos o de otros textos con el fin de presentar una versión totalizante de una serie de hechos, lo cual se relaciona con la fabulación y la imposibilidad de obtener una narración completa que englobe todos los acontecimientos que se desean comunicar.

Tomando en cuenta lo anterior, Julian recurre a los mecanismos literarios que analicé en este capítulo porque no puede expresar en sus propias palabras y términos cómo se siente y qué pensó después de perder a su esposa. Julian reconoce varias veces que las palabras no alcanzan para expresar su sentir. “Words fail” (79), afirma Julian, y asevera que aun cuando sabe qué es lo que siente, no es capaz de hablar de ello: “How much truth do the griefstruck themselves tell, and how often do they collude in evasion? Because the truths they have fallen into, not just up to their knees, but their hearts, necks, brains, are sometimes indefinable; or even if definable,

---

<sup>12</sup> Es pertinente notar que en el discurso académico –especialmente en la crítica literaria– las narrativas son el medio por el cual se explican las interpretaciones, lo cual señala una paradoja. Las narrativas se consideran nocivas debido a la manipulación de los lectores: “narrative, in short, has been hailed as a mechanism of cultural coercion, one of the ways in which readers are inveigled into certain ways of acting and thinking” (Felski 88); no obstante, éstas son necesarias para transmitir “the means by which artificial sensibility spins out story lines that connect understanding to explaining” (Felski 87). Este capítulo y toda esta tesina son precisamente narrativas.

inexpressible” (78-79). La cita previa ejemplifica la imposibilidad a la que se enfrenta Julian al querer definir su experiencia de duelo, pero al mismo tiempo, narrar es la única forma que tiene para sobrellevar su dolor.

Para el narrador, el duelo es doloroso y desasosegante porque destruye todos los patrones y creencias que tenía. Julian afirma que nadie puede sobrevivir sin un patrón que le conceda sentido a su existencia. Consecuentemente, como su pérdida devastó sus patrones previos, Julian crea uno nuevo a partir de sus palabras, de su narración:

Perhaps grief, which destroys all patterns, destroys even more: the belief that any pattern exists. But we cannot, I think, survive without such a belief. So each of us must pretend to find, or re-erect a pattern. Writers believe in the patterns their words make, which they hope and trust add up to ideas, to stories, to truths. This is always their salvation, whether griefless or griefstruck. (85-86)<sup>13</sup>

Julian pierde el patrón que le concedía su esposa, por lo que debe erigir uno nuevo mediante su relato; contar su historia le permite ubicarse en el mundo. Como asevera Alessia Ricciardi, “The authentic means of mourning is to be found in the creative process of writing, the only kind of work adequate to the task of bereavement” (88). Por ende, escribir cumple una doble función para Julian: abordar su experiencia de duelo y afianzarse en la nueva realidad en la que se ve inmerso inesperadamente.

Los mecanismos analizados en este capítulo son una herramienta para Julian; sin embargo, al mismo tiempo involucran una dificultad en sí mismos, la cual presenta una crítica particular a ciertos aspectos de la realidad extradiegética, tales como los límites entre verdad y ficción, las

---

<sup>13</sup> Es interesante notar que ni la palabra “griefless” ni “griefstruck” aparecen en *The Oxford Advanced Learner’s Dictionary*. Por lo tanto, se puede concluir que Julian inventa estas palabras, lo cual enfatiza la falta de exactitud del lenguaje, en este caso, del idioma inglés.

características formales que son asimiladas e incrementan la noción de verosimilitud, y la construcción de la realidad. Si bien los mecanismos literarios funcionan como un marco de interpretación que le permite a Julian comprender mejor su pérdida, estos mecanismos pueden dificultar la comprensión del lector; se pueden obviar detalles que aparentemente son insignificantes pero determinan por completo la interpretación del texto. Por último, este primer marco de interpretación deviene más complejo al añadirle un segundo que es indispensable tanto para el proceso de duelo de Julian como para la comprensión del lector: la memoria. En el siguiente capítulo exploraré cómo funciona la memoria dentro de la narración y cómo se articula la memoria de Barnes, la de Julian y la del lector mediante la materialidad.

## **Capítulo 2. “I realised that, insofar as she was alive at all, she was alive in my memory”: la articulación y la materialidad de la memoria**

Como mencioné previamente, el tema principal de *Levels of Life* es el proceso de duelo del narrador y cómo se representa la pérdida que éste sufre, la cual es el núcleo del texto. Expliqué que tal trauma es tan incomprensible que Julian recurre a diferentes mecanismos literarios para poder concederle sentido. En el capítulo anterior, afirmé que dichos mecanismos funcionan como un primer marco de interpretación que rodea a la pérdida, habilitando una mejor aproximación a ésta. Si bien me enfoqué en las tres secciones del texto, en este capítulo analizo con más precisión la última parte de la narración, ya que es aquí en donde se representa propiamente el proceso de duelo y es la primera vez que se menciona de manera explícita la muerte de la esposa del narrador.

En la tercera sección, Julian relata: “We were together for thirty years. I was thirty-two when we met, sixty-two when she died ... I looked forward to our continuing life together: to things becoming calmer and slower ... Instead, from a summer to autumn, there was anxiety, fear, terror. It was thirty-seven days from diagnosis to death” (68). Se observa que la narración deviene más personal y desoladora, y es en este momento cuando las dos primeras partes cobran sentido al notar las conexiones entre toda la obra. Asimismo, en esta sección, Julian describe cómo se sintió desde el diagnóstico de su esposa hasta cinco años después de su muerte, es decir, presenta las características de su proceso de duelo: cómo cambia la percepción de las personas (desconocidos y amigos), cómo se resignifican sus gustos, cómo se altera la noción y medición del tiempo y el espacio, entre otras.

Un elemento indispensable para entender cómo funciona el proceso de duelo de Julian es la memoria. Ésta ocupa un papel primordial en la narración, ya que Julian afirma en varias ocasiones que la memoria es lo único que le queda para conservar a su esposa. Sin embargo, la memoria es falible y Julian empieza a perder sus recuerdos, lo cual incrementa su desolación. En

la obra, la memoria trabaja en tres niveles: en el primero, ésta se refiere a la memoria de Barnes autor —es decir, la memoria presente en el texto mismo—; el segundo nivel se relaciona a la memoria de Julian narrador respecto a sus recuerdos —los cuales son comparados con fotografías— que tiene de su esposa y cómo los va olvidando. Por último, el tercer nivel alude a la memoria del lector, que es indispensable para recordar y comprender el funcionamiento del primer marco de interpretación analizado previamente.

La hipótesis de este capítulo es que alrededor del primer marco de interpretación se encuentra un segundo: la memoria que engloba los tres niveles ya mencionados, los cuales se articulan mediante la materialidad, es decir, las tres memorias dependen de un soporte físico y material que es inestable. Lo anterior alude a la imposibilidad de obtener recuerdos totalizantes y sin mediación alguna. Por un lado, la memoria presente en el texto está mediada por la materialidad del libro. Por otro lado, tanto la memoria del lector como la de Julian están mediadas por los recorridos de rememoración que se llevan a cabo en el cerebro. Por recorrido me refiero al deambular del lector y el narrador, en un afán por rastrear los recuerdos a los que tienen acceso.<sup>14</sup> Por consiguiente, se hace referencia a la tergiversación ineludible de la memoria debido a la inestabilidad del soporte físico y a la falta de transparencia del medio a través del cual consultamos nuestros recuerdos.

Para demostrar lo anterior, en este capítulo presento una investigación breve y general de la memoria. Continúo con el análisis textual del funcionamiento de la misma dentro del proceso de duelo de Julian, en el cual se puede empezar a discernir la falibilidad de la memoria. Después explico la necesidad de la memoria del lector y abordo la articulación de los tres niveles de memoria

---

<sup>14</sup> En una versión anterior de esta tesina, usé el concepto “procesos de rememoración” pero lo cambié por “recorridos”, ya que “procesos” tiene la connotación de algo lineal que tiene un fin determinado. Prefiero usar “recorrido” porque ejemplifica los diferentes estadios que son necesarios para entender el funcionamiento de la memoria en el texto, una serie de pasos que no tienen un fin fijo ni lineal, sino una naturaleza dinámica.

con relación a la materialidad. Concluyo con el concepto de marco de interpretación y el rol de la memoria como herramienta interpretativa.

En los últimos años se ha dedicado mucho tiempo e investigación a la memoria debido a que es un tema crucial para el posmodernismo; ésta es indispensable para la conformación de identidades (nacionales e individuales), pero su naturaleza es inequívocamente falible. La paradoja de la memoria es que ésta es necesaria para dotar de sentido los acontecimientos que experimentamos diariamente. Como afirma Jürgen Straub: “Recollections are meaningfully structured compositions or constructions. The one who is recollecting creates or affirms a world permeated with sense and meaning. Memory and recollection are prominently involved in people’s attempts to endow their experiences with sense and meaning” (222). No obstante, la forma en que recordamos cierta vivencia no es la versión exacta de cómo se suscitaron los acontecimientos; la memoria se manipula sin importar qué tan fieles queramos ser (Straub 218).

Straub diferencia la memoria de la rememoración debido a que la primera es una capacidad inherente del ser humano, mientras que la segunda es una búsqueda activa de los recuerdos del pasado. Paul Ricoeur presenta la misma diferenciación entre recuerdo y rememoración. De acuerdo con él, la rememoración requiere una búsqueda activa, la cual se lleva a cabo cuando se teme estar olvidando; se busca recordar para preservar lo que estamos perdiendo: “Se busca lo que uno teme haber olvidado provisionalmente o para siempre, sin poder zanjar, sobre la base de la experiencia ordinaria de la rememoración, entre las dos hipótesis referidas al origen del olvido: ¿se trata de la destrucción definitiva de las huellas de lo aprendido anteriormente, o de un impedimento provisional ... ?” (48). Esta cita ejemplifica la ambigüedad del olvido que causa desolación, ya que no se puede saber si éste es sólo temporal (lo cual implica cierta esperanza de recordar lo que se está perdiendo) o si se trata de un olvido permanente.

Ricoeur explica que en la rememoración siempre existe el riesgo de manipular los recuerdos con la imaginación —es decir, modificarlos con hechos inventados y ficcionales, lo cual alude a la fabulación que analicé en el capítulo anterior—. No obstante, la memoria es lo único que se tiene para aseverar que algo ocurrió:

La amenaza permanente de la confusión, entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria. Y sin embargo ... no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello. (23)

Por lo tanto, los seres humanos estamos conscientes de la falibilidad de la memoria y de la posibilidad de modificar y tergiversar nuestros recuerdos, y aun así, la necesitamos; sin ella, no seríamos nada.

Straub y Ricoeur enfatizan que la memoria cambia inexorablemente y se modifica aún más cuando los recuerdos se integran y ordenan en una narrativa. “Memories change”, afirma Straub, “and not least through a narrative integration in a continuously ‘updated’ (life) story” (218). Al contar un recuerdo, lo estructuramos como una narración, lo cual lo altera y lo limita. Lo mismo sucede con el acto de escribir los recuerdos con el propósito de preservarlos. Si bien hay una relación entre escribir y recordar —“Experiencia y memoria se ven así ligadas por el acto de escribir, de relatar lo vivido” (Cohen 64)—, poner en papel las reminiscencias es paradójico porque esto proporciona un testimonio duradero de lo que pasó, pero al mismo tiempo lo fija y delimita; es imposible plasmar y contar un suceso incluyendo todos los detalles. Asimismo, una narración está mediada todo el tiempo. Consecuentemente, los recuerdos que se comuniquen mediante un texto están mediados tanto por la falibilidad de la memoria misma, como por la imposibilidad intrínseca de la escritura.

En la obra de Barnes, la relación entre memoria y escritura tiene gran relevancia. Lorena Ramírez Hincapié explica que hay una imposibilidad al intentar relatar la vida personal debido a que la persona que la narra no puede ser objetiva debido a la falibilidad de la memoria y a la dificultad de estructurar una narración. De acuerdo con ella, Barnes ahonda en la subjetividad de la memoria y la distorsión que ésta produce de lo que se cree que se ha vivido: “What you end up remembering isn’t always the same as you have witnessed” (Barnes citado en Ramírez 43). Ella afirma que es imposible tener un recuerdo completamente fiel a los hechos; no obstante, recordar y narrar están íntimamente ligados: “El narrar implica recordar y, de forma recíproca, el producto de este acto de remembranza son recuerdos cuya forma es narrativa” (45). Hay un impulso por narrar resultado del deseo por preservar los recuerdos ante la amenaza del olvido, aunque se esté consciente de la futilidad de dicho impulso.

Todo lo anterior puede aplicarse a la representación del proceso de duelo de Julian reflejado en *Levels of Life*. En dicho proceso, la memoria es indispensable porque ésta funciona en dos niveles en un plano intradiegetico: en el primero, Julian explica que la memoria es el único medio por el que puede mantener viva a su esposa; sólo sus recuerdos le proporcionan consuelo. En un momento, Julian narra que, poco después de la muerte de su esposa, consideró suicidarse porque había perdido a la única persona que le importaba, la única que le concedía un patrón.<sup>15</sup> No obstante, Julian se da cuenta de que su esposa sigue viva en sus recuerdos; por lo tanto, si él se suicidara, ella moriría una segunda vez: “I realised that, insofar as she was alive at all, she was alive in my memory ... If she was anywhere, she was within me, internalised. This was normal. And it was equally normal – and irrefutable – that I could not kill myself because then I would also be killing her. She would die a second time, my lustrous memories of her fading as the bathwater

---

<sup>15</sup> Aquí se puede establecer un paralelismo entre la importancia de la esposa de Julian y la importancia de Ernestine, la esposa de Nadar, quien le concedía un patrón, como analicé en el capítulo previo.

turned red” (90). Es pertinente notar el uso del adjetivo “lustrous”, ya que implica que los recuerdos de Julian son iridiscentes. En cierto sentido, se podría interpretar que éstos están muy presentes en la memoria de Julian, como si estuvieran grabados, lo cual se cuestiona poco después. Este adjetivo sugiere que los recuerdos son pulidos constantemente, lo que señala que se visitan una y otra vez en un afán de encontrar alivio y de preservarlos.

Lo anterior señala a su vez que con cada visita al mismo recuerdo, la persona lo manipula, lo idealiza y le concede importancia a detalles que en su momento podrían parecer irrelevantes. Esto se observa en el texto cuando Julian hace una lista de las cosas que logra recordar de su esposa: “Though I remember, sharply, last things. The last book she read. The last play ... that we went to together. The last wine she drank, the last clothes she bought ... The last this, the last that. The last piece of my writing that made her laugh ... Her last complete sentence. Her last spoken word” (98-99). La lista anterior presenta una serie de acciones cotidianas que en retrospectiva adquieren gran relevancia. Julian lee un mayor significado en estos hechos porque su situación actual le exige aferrarse a lo que aún conserva de su esposa.

Sin importar la intención de Julian, poco a poco empieza a olvidar los momentos que vivió junto a su esposa: “I remember every detail of her decline, her time in hospital, return home, dying, burial. But I cannot go back beyond that January; my memory seems burnt away” (97-98). El diagnóstico de su esposa es un punto de inflexión que imposibilita que recuerde algo de lo que ocurrió antes. La incapacidad de Julian para acceder a sus recuerdos incrementa la desolación del texto: “And so it feels as if she is slipping away from me a second time: first I lose her in the present, then I lose her in the past. Memory – the mind’s photographic archive – is failing” (98). David Shields afirma que todos los recuerdos están destinados a ser olvidados pero que, a través de la rememoración, de la búsqueda y de esfuerzos conscientes, pueden recuperarse: “In a sense, all memories have been forgotten. Memories are predicated on loss. It’s through the act of

remembering that we bring these forgotten experiences back from oblivion. They require this rescuing because they've run their course" (33). No obstante, lo anterior no aplica en el caso de Julian; por más que éste intente recordar y salvar los recuerdos de su esposa —en este momento de la narración— no lo logra.

Es pertinente notar la metáfora que presenta Julian al decir que la memoria es “the mind’s photographic archive”. Al afirmar que la memoria equivale a un archivo fotográfico, Julian alude a la naturaleza paradójica de las fotografías. Usualmente, se considera que la fotografía es el mejor medio para capturar la realidad. Se suele creer que al tomar una foto, se logra preservar el momento vivido. Susan Sontag afirma que “a photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened ... Whatever the limitations ... a photograph—any photograph—seems to have a more innocent, and therefore more accurate, relation to visible reality than do other mimetic objects” (3). Las fotografías crean la ilusión de que se puede acceder y conservar lo que sucedió sin alteraciones (1). En cierto sentido, las fotografías parecerían estar inmortalizando el pasado: “after the event has ended, the picture will still exist, conferring on the event a kind of immortality (and importance) it would never otherwise have enjoyed” (8). Sin embargo, las fotografías no capturan el momento en su totalidad; sólo presentan una interpretación de los sucesos (4). Dicha interpretación está mediada porque la fotografía no es un medio transparente para capturar la presunta realidad —si es que tal cosa existe—. Tanto el fotógrafo como lo que se quiere fotografiar tienen intenciones y el resultado final que llega al espectador no es una versión fidedigna, sino una que se ha manipulado como resultado de las características propias de la fotografía, tales como ángulo, encuadre, enfoque, contraste, saturación y profundidad.

Contrariamente, Roland Barthes presenta algunos argumentos que difieren de los de Sontag. Por ejemplo, Barthes explica que una fotografía no puede ser transformada, sino que representa la realidad tal y como es: “La fotografía dice: *esto es esto, es así, es tal cual*, y no dice otra cosa; una

foto no puede ser transformada” (32). No obstante, como se demostró previamente, una foto sí se transforma dependiendo de las intenciones de su autor. En su texto, Barthes presenta un argumento interesante que explora la idea de que no sólo el fotógrafo transforma y modifica su arte, sino que también aquél que es fotografiado posa y cambia en el momento que sabe que le van a tomar una fotografía: “cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia, me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa” (40-41). Por lo tanto, la supuesta transparencia de la fotografía es, de hecho, una falacia.

Al leer por primera vez la metáfora que establece Julian entre memoria y fotografía, se podría afirmar que se está aseverando que la memoria es como una fotografía: fija, permanente. El uso de la palabra “archive” sugiere que la memoria es una especie de gabinete, al que se puede acceder sin restricciones: “We usually think of memory in just this way, as if a recorder planted in our head could be rewound and replayed” (Shields 33). No obstante, al considerar la paradoja de la fotografía, se concluye que por más que se desee que la memoria sea fija y estable, esto no es posible; aun si se lograra grabar un acontecimiento en su totalidad, no se obtendría una versión completa y fidedigna de cómo éste se suscitó. Al tomar en cuenta las características de los dos elementos que presenta Julian en su metáfora —memoria y fotografía— se puede concluir que ambos fenómenos crean la ilusión de totalidad y de plausibilidad, pero inexorablemente fallan.

Más adelante en el texto, Julian afirma que, después de cierto tiempo, los recuerdos de su esposa que creía olvidados regresan. Sin embargo, esto no le proporciona alivio, sino que lo obliga a cuestionarse si las reminiscencias son fieles a los sucesos del pasado. Julian no puede estar seguro de si lo que vuelve a recordar es realmente lo que vivió: “the memory of earlier times does return, but in the meanwhile we have been made fearful, and I am not sure it is the same memory that returns. How could it be, because it can no longer be corroborated by the one who was there at the

time. What we did, where we went, whom we met, how we felt. How we were together” (109). Al tener acceso a sus recuerdos una vez más, la desolación de Julian debería disminuir porque recupera a su esposa; contrariamente, su angustia sólo se exagera al incluir la incertidumbre de la veracidad de sus recuerdos. Esto, a su vez, implica que los recuerdos no son individuales, sino que se construyen y conservan colectivamente.

Si bien Julian duda de la veracidad de los recuerdos que recupera, todos los recuerdos tienen una naturaleza ficticia sin importar si en algún momento los perdemos o no. Max Saunders explica que, hasta cierto punto, todos los recuerdos son falsos porque al ser recordados se manipulan: “But from one point of view all memory partakes of falsification, to the extent that it is necessarily a transformation of the remembered event or experience” (323). Con el propósito de narrar lo que pasó, se modifica la memoria. Por lo tanto, no se puede considerar ningún recuerdo como verdadero, ya que éstos se transforman: “while we may think of memory as somehow prior to auto/biography, or literature, or any form of textuality, our memories are always already textualized. They are by definition ‘after the event,’ but also, as representations or mediations or narrativizations of the event, they have always begun to turn the event into something else” (Saunders 323). Esto se asocia con la relación que establecí anteriormente entre narración y memoria debido a que la memoria parece estar mediada por dos instancias: por el recorrido mismo de rememoración y por la estructura narrativa que le concedemos.

Como ya dije, la memoria tiene dos funciones dentro del texto. La primera es el uso que le da Julian para mantener viva a su esposa; la segunda es fijar en un soporte material los recuerdos que éste posee. Dado al carácter metaficcional, el narrador es consciente de su propia escritura, la cual funciona como un paliativo y como un medio para perpetuar las reminiscencias que aún tiene. Por ejemplo, Julian narra cómo se sentía después de la muerte de su esposa: completamente indiferente a todo lo que pasaba en el mundo: “if the universe was just doing its stuff, it could do

its stuff to itself as well, and to hell with it. What did I care about saving the world if the world couldn't, wouldn't, save her?" (74). Al considerar el lapso entre la escritura del recuerdo y la experiencia del mismo, así como los recurrentes comentarios explícitos de Julian sobre la falibilidad de sus reminiscencias, es plausible suponer que los lectores cuestionarían qué tan fiable es lo que se está narrando. La problematización de la memoria que expone Julian provoca que los lectores duden de lo que están leyendo página tras página. No obstante, al igual que Julian, éstos se ven obligados a aferrarse a los recuerdos que se cuentan; saben que no son completamente confiables, pero son lo único que tienen para construir la historia.

Del mismo modo que la memoria de Julian es crucial para el texto, la memoria del lector es indispensable para comprender todos los recursos que presenta la obra, como ocurre con los mecanismos literarios que analicé en el capítulo anterior. Por ejemplo, la resignificación de los fragmentos que se repiten sólo se puede entender si los lectores recuerdan que ya leyeron esas mismas palabras. En una primera lectura, es un poco difícil darse cuenta de todos los elementos que se repiten, en especial cuando, a primera vista, éstos parecen insignificantes.<sup>16</sup> Lo anterior se observa en el momento que se narran las reacciones que tenían las personas al ascender en un globo aerostático. El Dr. J. A. C. Charles cuenta que “[w]hen I felt myself escaping from the earth ... my reaction was not of pleasure but *happiness*. It was a moral feeling ... I could *hear myself living*, so to speak” (12). Esta cita no parece indicar nada importante sobre el duelo de Julian, ya que sólo describe cómo se sintió el Dr. Charles al viajar y se menciona por un instante nada más, sin profundizar en lo que expone.

Más adelante, Julian explica la diferenciación entre amor y duelo y dice que “grief, love’s opposite, does not seem to occupy a moral space. The defensive, curled position it forces us into if

---

<sup>16</sup> Para ejemplificar esto, analizo fragmentos diferentes de los que presenté en el capítulo anterior para que el presente capítulo no se torne repetitivo.

we are to survive makes us more selfish. It is not a place of upper air; there are no views. You can no longer hear yourself living” (82). Se observa que hay ciertas frases que se repiten como “moral feeling” o “hear yourself living”. A pesar de que son las mismas palabras, aparecen en contextos completamente diferentes y así se establece la analogía —otro de los mecanismos que presenté—. Es pertinente notar que la segunda referencia aparece setenta páginas después. La memoria del lector entra en juego aquí porque si éste no recuerda que leyó las mismas palabras casi al inicio del libro, la referencia, la resignificación, la analogía y la repetición no funcionan.

Otro ejemplo en el que la memoria del lector es indispensable se encuentra cuando, en la primera parte de la obra, se describe de qué manera los aeronautas, que ya estaban sobre los globos aerostáticos, determinaban si se estaban moviendo y si estaban ascendiendo o descendiendo. La voz narrativa explica que en un principio, los tripulantes lanzaban un puñado de plumas que se moverían hacia arriba si el globo estaba descendiendo y se moverían hacia abajo si éste ascendía. Se narra que para cuando Burnaby empezó a viajar en globo, en lugar de plumas se usaban tiras de periódico. El fragmento relevante de este pasaje se presenta cuando se explica que Burnaby, para poder medir el desplazamiento horizontal, inventó su propio velocímetro “consisting of a small paper parachute attached to fifty yards of silk line. He would toss the parachute overboard and time how long it took for the line to run out. Seven seconds translated into a balloon speed of twelve miles per hour” (10). Esta cita simplemente desarrolla cómo volaba Burnaby y es plausible creer que para los lectores que no se interesan en los viajes en globo, esta descripción parecería insignificante. Asimismo, este fragmento aparece en la página diez, cuando es probable que el público lector aún no sepa de qué trata el texto, por lo que sería fácil leer este pasaje sin ponerle mucha atención y, como consecuencia, olvidarlo.

Esta referencia reaparece, sin embargo, setenta y ocho páginas después en el momento en que Julian explica la diferencia entre *grief* y *mourning*. Julian afirma que algunos los distinguen al

decir que *grief* es un estado, mientras que *mourning* es un proceso; no obstante, ambos se empalman, por lo que Julian recomienda pensar en ellos de forma metafórica:

Grief is vertical – and vertiginous – while mourning is horizontal. Grief makes your stomach turn, snatches the breath from you, cuts off the blood supply to your brain; mourning blows you in a new direction. But since you are now in an enveloping cloud, it is impossible to tell if you are marooned or deceptively in motion. You do not have some useful little invention consisting of a paper parachute attached to fifty yards of silk line. All you know is that you have small power to affect things. (88)

Julian hace referencia al aparato inventado por Burnaby que se narra al principio del texto. La segunda vez que aparece, el velocímetro tiene un sentido metafórico que señala la impotencia de Julian, ya que no puede hacer nada para dejar de sufrir, ni tampoco puede saber si ha logrado un avance en el proceso de duelo de la forma en que se comprende convencionalmente, como algo que, poco a poco, deja de doler y se vuelve más llevadero.

Así como la separación entre páginas influye en la recepción de los fragmentos repetidos, el tiempo de lectura que se requiere para encontrar ambas referencias puede entorpecer la interpretación del texto. Como explica Gerard Richter, el tiempo (de lectura o en general) dificulta a la memoria debido a que oculta lo que es importante recordar: “While memory requires time to become what it is ... time also hinders memory, veiling its specificities, blurring its details, accentuating too selectively and, in so doing, uncannily rendering the familiar strange while, at the same time, causing the estranged gradually to appear more and more familiar” (150-151). El tiempo que pasa entre la primera vez que el lector encuentra los elementos que se repiten y su resignificación determina su interpretación. Dicho tiempo podría nublar el recuerdo de lo que ya se leyó y generar que se pase por alto una de las herramientas que conforman el primer marco de interpretación.

Después de haber analizado cómo funciona la memoria en el proceso de duelo de Julian y la memoria del lector, en este punto de mi argumento exploro la articulación de los tres niveles de memoria presentes en *Levels of Life*: la memoria de Barnes, de Julian y del lector. Dichos niveles se articulan mediante la materialidad. Comienzo analizando la materialidad del libro mismo que presenta la memoria de Barnes, el autor, que tiene que recordar los fragmentos que ha escrito para repetirlos estableciendo cierta distancia entre ellos en un afán por resignificarlos. De acuerdo con Karin Littau, la materialidad y organización física de un texto condicionan nuestra lectura (18). Littau argumenta que la forma en que el texto está organizado modifica nuestra interpretación: “la posibilidad misma de lectura está condicionada por la forma que tiene el libro como artefacto” (58). Por lo tanto, la organización física y la presentación de las palabras en la página son cruciales para comprender los temas y lograr una interpretación.

En el caso de *Levels of Life*, la materialidad del libro es fundamental, ya que la separación entre páginas de los fragmentos que se repiten es lo que permite que éstos adquieran importancia. Es posible establecer paralelismos entre los tres niveles de memoria en tanto que Barnes como Julian y el lector deben recordar y poner atención en la materialidad del libro para percibir la repetición de fragmentos; si bien el recorrido es diferente —uno lee y el otro escribe— la necesidad de recordar que ciertos pasajes aparecieron antes en la narración es la misma para poder concederles sentido. La disposición específica de estas palabras en la página contribuye a su resignificación. Al considerar que la memoria presente en el texto depende del soporte físico del libro, se concluye que este nivel de memoria está mediado por la materialidad del texto; ésta determina cómo se presenta la memoria y el efecto que tiene sobre los lectores.

El soporte físico del que depende el libro puede ser impreso o electrónico. Como ya dije, el formato determina la recepción del texto; la disposición espacial de las palabras influye en la interpretación. Es probable que los lectores de una edición electrónica de *Levels of Life* perciban

de diferente manera lo que se está narrando y el uso de los marcos de interpretación. Por ejemplo, al leer una versión impresa, es más fácil regresar a páginas anteriores si se quiere corroborar algo —como asegurarse de la repetición de cierto fragmento—. Además, en términos mnemónicos, en una edición impresa, es más sencillo crear asociaciones entre los diversos elementos de un texto al tener presente en qué parte de la página se encuentra cierta cita. En cambio, en una edición electrónica, hay otras ventajas, tales como las herramientas de búsqueda para localizar una palabra o una frase, la opción de crear un comentario, la posibilidad de resaltar un pasaje, entre otras.<sup>17</sup>

Independientemente del soporte físico, ya sea electrónico o impreso, éste no es fijo; es inestable gracias a que puede sufrir alteraciones por circunstancias diversas, tales como una nueva edición, alguna revisión dentro del proceso editorial, problemas con el manuscrito original, por mencionar algunas. Al considerar que la materialidad dictamina (al menos en cierta medida) la interpretación, como afirma Littau, las modificaciones de la organización del contenido textual son relevantes porque afectan lo que se lee: “No hay texto aparte del soporte físico que nos lo ofrece para leer (o escuchar) y, por ende, no hay comprensión de ninguna pieza escrita que no dependa al menos en parte de la forma en la que llega al lector” (Chartier citado en Littau 50).<sup>18</sup> Por lo tanto, si *Levels of Life* tuviera un formato diferente, los mecanismos literarios y los marcos de interpretación cambiarían y sería otro texto nuevo a pesar de incluir las mismas palabras.

---

<sup>17</sup> Algunos autores afirman que los libros electrónicos deberían preferirse a las ediciones impresas en tanto que una edición electrónica ofrece un acercamiento más directo a las palabras y el lenguaje, mientras que a una edición impresa se le otorga valor por otros elementos que no tienen relación con el texto tal y como es: “El libro electrónico... parecería acercarnos más que el libro de papel a la esencia de la experiencia literaria. Sin duda, ofrece una relación más austera y directa con las palabras... de la que ofrece el libro tradicional en papel, sin ninguna gratificación fetichista a medida que tapizamos nuestras paredes con nombres famosos. Es como si uno hubiese sido liberado de todo lo ajeno y distractor que rodea al texto para centrarse en el placer de las palabras mismas” (Parks 15). Sin embargo, parece olvidarse que los libros electrónicos también son instrumentos que median el acto de lectura.

<sup>18</sup> La importancia que se le concede a la forma en que un texto llega al lector también debería acaparar la situación contextual extratextual en la que la obra llega a manos de los lectores. Tal vez sería pertinente detenerse un momento y pensar en los factores fuera del texto que afectarían la interpretación de un lector: situación particular en la que conoce la obra, quién se la recomienda, su historia con tal autor, su historia personal, etcétera.

Con respecto a la memoria de Julian y del lector, éstas también dependen de un soporte físico; ambos niveles de memoria están mediados por sus recorridos de rememoración que se suscitan en el cerebro. Se podría aseverar que hay paralelismos entre la forma en que recuerda Julian y la manera en que rememora el lector. Los recorridos de memoria de Julian —es decir, el olvido momentáneo, la rememoración, la duda de si los recuerdos que regresan son una versión fiel de los acontecimientos que ocurrieron, la necesidad de un testigo que corrobore los hechos— son los mismos recorridos que puede experimentar un individuo en un nivel extradiegético. En este sentido, los mecanismos de rememoración tanto del individuo que lee el texto como del personaje Julian que narra sus recuerdos son iguales. Si bien hay ciertas diferencias, en algunos sentidos, ambos recorridos funcionan de la misma manera; ambos experimentan los mismos estadios: olvido, rememoración, duda, aceptación de la falibilidad de los recuerdos.

El cerebro es el soporte físico en donde ocurren estos recorridos de rememoración. Sin embargo, tales recorridos podrían ocurrir y plasmarse en otros soportes. Ana María Martínez de la Escalera afirma que es imposible compartir una experiencia humana sin un soporte técnico, es decir, cualquier experiencia —incluso la memoria— requiere de un aparato en el cual pueda sostenerse, “una prótesis técnica” (18). Esta prótesis es necesaria para preservar de cierta manera los recuerdos; no obstante, dicho soporte es inestable. “(Personal) contents of memory”, afirma Straub, “are not, and cannot be, stable. They are not fixable ‘objects,’ although they have a material (physiological) basis” (218). Al cambiar la prótesis, cambia a su vez la memoria. La materialidad del soporte, de la prótesis, determina el acceso a los recuerdos.

Que el soporte físico y material de los recorridos de rememoración de Julian y del lector sea el cerebro es complejo “given what a messy proposition the human mind/brain is and how little we still know about it” (Zunshine 1). A la fecha es imposible aseverar con certeza cómo funciona el cerebro y, por ende, cómo funcionan los recorridos de rememoración. No obstante, se sabe que

éstos no son estables y que hay muchos factores que pueden afectar cómo recordamos. Algunos autores afirman que la función del cerebro no es almacenar los recuerdos tal y como se suscitaron, sino que el cerebro, al momento de llevar a cabo otros procesos cognitivos, enfatiza y reconstruye de diferente manera los recuerdos: “the function of the brain does not consist in storing past events for a shorter or longer time. Instead, it evaluates the relevance of all cognitive processes on the basis of previous experiences. Its function therefore exceeds by far the storage function” (Schmidt 192). Si nuestros recuerdos son producto de la evaluación del cerebro de eventos anteriores para comprender y realizar otras funciones cerebrales en el presente, es imposible determinar qué tanto se han modificado —y qué tanto se modificarán nuestras reminiscencias— dependiendo de la situación en la que nos encontremos.

Henri Bergson presenta una idea similar con respecto a la memoria, aunque sus disertaciones tienen un enfoque primordialmente filosófico. Bergson expone la idea de que la memoria no posee un soporte físico que sea estable. Según él, la memoria “no posee su condición real y completa en un estado cerebral” (58) y explica que la percepción de eventos actuales se modifica debido a nuestros recuerdos pasados: “no hay percepción que no esté impregnada de recuerdos. A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales” (48). Consecuentemente, lo que percibimos en el presente está permeado por nuestros recuerdos pasados. Esto se relaciona con la memoria como un marco de interpretación, ya que le concedemos sentido a nuestras experiencias presentes en concordancia con lo que recordamos que vivimos en el pasado.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Sara Ahmed presenta una idea similar al afirmar que nuestra comprensión del presente se encuentra permeada por nuestros recuerdos del pasado. Comprendemos una situación actual al compararla con nuestros recuerdos de una situación pasada similar o diferente. Ahmed ejemplifica esto con el dolor: decidimos qué tan grave es el dolor al

El cerebro almacena los posibles recuerdos, pero al recordarlos se alteran debido a la situación en la que nos encontramos. Lo anterior es visible en la memoria de Julian y del lector en la medida en que ambos recorridos de rememoración se efectúan en el cerebro. Sin embargo, en el caso particular de Julian, es imposible saber qué tanto se han alterado las reminiscencias que presenta con respecto a su esposa después de haber sufrido el trauma de su muerte. Al parecer, recordar nuestra vida en su totalidad es una tarea inalcanzable. “Truly remembering one’s own life in its totality”, afirma Straub, “would mean engaging oneself in a virtually impossible enterprise” (220). Lo anterior es angustiante tanto para Julian como para el lector porque todos construimos nuestra realidad, identidad y comportamiento con base en lo que creemos que pasó de acuerdo con nuestros recuerdos. Es desasosegante estar consciente de la incertidumbre de las bases con las que construimos nuestro entorno.

Al igual que pasa con Julian, los recorridos de memoria de los lectores están mediados por las funciones cerebrales que son inestables, lo que provoca que los recuerdos no sean fiables.<sup>20</sup> Esto es problemático, ya que nuestra construcción de la realidad se encuentra permeada por los recuerdos producidos por una serie de procesos cerebrales inconstantes: “Memory conceived of as a function of the brain which is distributed over the whole neuronal system organizes itself on the basis of its own history; consequently it is plausible to say that it does not represent but rather constructs reality” (Schmidt 192). Además, los recuerdos no se alteran solamente por la inestabilidad del cerebro, sino también por la reconstrucción que hacemos de una serie de acontecimientos a través de los testimonios de alguien más. En cierta medida, es imposible

---

relacionar el sufrimiento presente con uno que ya hayamos experimentado (27). Nuestra percepción siempre estará mediada por nuestros recuerdos de lo que creemos que ocurrió.

<sup>20</sup> Se puede argumentar que los procesos de rememoración de un personaje (Julian) no son los mismos que los de un lector extradiagético de carne y hueso; no obstante, este capítulo podría pertenecer a la práctica de lectura conocida como *cognitive reading*, la cual busca estudiar los procesos mentales y cognitivos que se llevan a cabo al interpretar un texto literario. Véase Zunshine o Cave.

discernir si nuestros recuerdos son en realidad “nuestros” o si son una mezcla de versiones diferentes que se complementan —y en ocasiones se contradicen—.

Tomando en cuenta todo lo anterior, se puede concluir que en *Levels of Life*, la memoria es indispensable en varios aspectos. Por un lado, ésta es necesaria para el mismo Julian, ya que es la única manera que tiene para poder sentirse cerca de su esposa; sus recuerdos son lo único que le queda y lo que le proporciona tanto consuelo como propósito. No obstante, sus reminiscencias se desvanecen temporalmente y, cuando regresan, Julian duda si dichos recuerdos son confiables. Por otro lado, el texto mismo surge de la necesidad de plasmar los recuerdos en un soporte físico. Sin embargo, al considerar lo falible que es la memoria, el lector duda si la narración de Julian es fidedigna. Tal vez el propósito del texto no es cuestionar si el relato es confiable o no, sino aceptar la paradoja de la memoria: es tanto falible como necesaria.

Asimismo, la memoria del lector es un requisito para comprender el funcionamiento de los mecanismos literarios que se usan para representar el proceso de duelo. Si el lector no recuerda que ya leyó cierta palabra o frase, la resignificación se pierde. Por último, hay una articulación entre la memoria de Barnes, de Julian y del lector mediante la materialidad; las tres necesitan un soporte físico que es inestable, lo cual implica que la forma en que accedemos a nuestros recuerdos no es transparente y que éstos se manipulan sin importar nuestros intentos por mantenerlos inalterados. Esto es desolador debido a la importancia de la memoria en la conformación de identidades. El desasosiego aumenta al considerar que no es posible corroborar nuestros recuerdos y es imposible saber en qué medida éstos se han alterado, ya sea por la inestabilidad del cerebro o por la reconstrucción que hacemos de ellos a través de las versiones de alguien más. Quizás por eso nos aferramos a la literatura, dado que nos permite corroborar las veces que sea necesario nuestros recuerdos de lo que hemos leído al contar con un soporte material al que podemos volver una y otra vez, y, por ende, encontramos consuelo en ello.

En *Levels of Life*, se intercalan tres memorias que, si bien son distintas, se complementan la una a la otra. Parecería que los tres tipos de memoria, aunque su naturaleza es inestable, buscan aferrarse a los recuerdos y conservarlos. Para hacer lo anterior, unos escriben lo que recuerdan con el propósito de obtener un registro permanente de lo que ocurrió; otros, cuentan sus experiencias a alguien más, ya que desean tener un testigo que valide lo que les está pasando. Es interesante notar que los recuerdos que Julian plasma en papel se reactualizan y se mantienen vivos mediante la lectura. Los lectores son el medio por el cual se evita olvidar y perder por completo los recuerdos y el sentir de Julian.

La memoria funciona como un segundo marco de interpretación que rodea a los mecanismos literarios. Al tomar en cuenta este segundo marco, la pérdida de Julian se vuelve más comprensible para el narrador y para los lectores. Hasta este momento he explorado cómo en la narración de Julian se encuentran dos marcos de interpretación que clarifican la pérdida. En el siguiente capítulo, añado un tercer marco: la metaficción historiográfica y me enfoco en las relaciones intertextuales que se presentan desde el principio del texto, con el propósito de observar cómo Julian amplía sus herramientas interpretativas gracias a la consulta de otros textos.

### **Capítulo 3. “I had to suppress just a few words in one sentence, and was surprised at ... my accuracy”: la edificación del pasado mediante la intertextualidad**

Previamente argumenté que la narración de Julian se encuentra permeada por diferentes marcos de interpretación cuyo núcleo es la pérdida que experimentó el narrador. Por un lado, en el primer capítulo expliqué que los mecanismos literarios a los que recurre Julian funcionan como un marco de interpretación que le permite comprender y describir su pérdida. Por otro lado, en el capítulo anterior abordé la memoria como un segundo marco que habilita el entendimiento de los mecanismos literarios. En este capítulo, añado un tercer marco interpretativo que Julian usa para obtener más herramientas que le ayuden a edificar su pasado y a acercarse lo más posible a un entendimiento de su situación. El tercer marco que engloba los dos primeros es la metaficción historiográfica —particularmente su énfasis en la intertextualidad—.

La hipótesis de este capítulo es que dicha categoría posmoderna es un marco de interpretación que, mediante la consulta de otros textos y las conexiones que se establecen entre ellos, logra concederle sentido al pasado y a la pérdida que sufre el narrador. Asimismo, la narración de Julian amplía los parámetros de la metaficción historiográfica, ya que construye y comprende su pasado gracias a otro texto que él mismo escribió, lo cual sugiere que el pasado no solamente se edifica por medio de la lectura de textos historiográficos y ficcionales, sino con los textos que nosotros mismos producimos. Julian crea relaciones con otros textos para aproximarse cada vez más a una mejor comprensión de su pérdida; cada texto que lee o escribe expande sus marcos de interpretación, generando así mayores posibilidades de entendimiento. Estas aproximaciones no funcionan siempre de la misma manera e, incluso, algunas son insuficientes. Solamente cuando Julian consulta un texto que él mismo escribió es que logra interpretar su sentir tras la muerte de su esposa, lo cual, a su vez, altera la percepción de dicho texto y de la figura del narrador. Además, los lectores son testigos del camino de interpretación que Julian recorre para

concederle sentido a su pérdida. Lo anterior implica que los lectores se replanteen sus propias herramientas interpretativas tanto de los textos como de la realidad extradiegética.

Para demostrar lo anterior, presento primero una síntesis de los postulados clave de la metaficción historiográfica y me enfoco en la necesidad de consultar otros textos. Cuestiono la premisa de que el pasado realmente existió, como argumenta Linda Hutcheon. Analizo brevemente las consecuencias de la ausencia de referencias bibliográficas en algunos pasajes y prosigo con la intertextualidad presente en la narración de Julian. Explico cómo éste tergiversa las citas y las paráfrasis que toma de otros textos con el fin de entender mejor su pérdida y ampliar sus herramientas interpretativas. Continúo mi argumento al presentar el análisis no sólo de la intertextualidad que hay con los textos que Julian lee, sino con los que él mismo escribió y cómo esto afecta la percepción de la metaficción historiográfica, de ambos textos —*Levels of Life* y *Flaubert's Parrot*— y del autor, para lo cual uso el concepto de *empirical anchorage*.<sup>21</sup> Hacia el final del capítulo introduzco el concepto de *mimesis of process* y explico cómo, al presenciar los momentos en que Julian interpreta su realidad, los lectores empiezan a cuestionar sus propios procesos de interpretación.

Como mencioné anteriormente, la metaficción historiográfica funciona como un marco de interpretación que le proporciona a Julian formas nuevas para comprender su pérdida. De acuerdo con Hutcheon, la metaficción historiográfica se refiere a un género literario posmoderno cuya intención primaria es subvertir la noción de objetividad del discurso historiográfico al argumentar que hay paralelismos entre la escritura de la “Historia”<sup>22</sup> y la ficción: “historiographic metafiction

---

<sup>21</sup> Para mantener un poco de orden y claridad, al principio de mi análisis me referiré a Julian como la persona que escribe *Flaubert's Parrot*, aunque se pueda afirmar que en realidad el autor es Barnes. Esto es algo que cuestiono más adelante.

<sup>22</sup> De ahora en adelante, “Historia” se refiere a la disciplina institucionalizada. La escribo con mayúsculas y comillas para diferenciarla de la “historia”, sinónimo de narración.

plays upon the truth and lies of the historical record ... certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error” (*A Poetics* 114). En el caso de la narración de Julian, se observa que éste “falsifica” sucesos históricos, como la historia de amor entre Bernhardt y Burnaby, lo cual resalta lo arbitraria que es la escritura del discurso histórico y cómo éste fácilmente puede ser inventado. Julian inventa intencionalmente una serie de acontecimientos para satisfacer sus necesidades; sin embargo, al narrar una experiencia también se pueden alterar los hechos involuntariamente.

Lo anterior se relaciona con el concepto de fabulación que presenté en el primer capítulo. Como se recordará, este mecanismo literario se refiere a la combinación de hechos reales con otros ficticios para obtener una versión coherente de lo que pasó, particularmente cuando narramos una experiencia de la cual hemos olvidado o perdido algunos detalles. Para narrar una situación, añadimos acontecimientos ficcionales a los reales sin poder diferenciar unos de los otros. Previamente, usé este concepto para describir la experiencia personal e individual de Julian; no obstante, la fabulación se suscita también al tratar de escribir una versión que explique sucesos pertenecientes a un pasado colectivo. Esto se vuelve problemático porque implica que la “Historia” es una narración que contiene eventos tanto reales como ficticios, lo cual sucede no porque el historiador desee deliberadamente presentar una narración falsa y engañar a los lectores, sino porque es el único recurso con el que se cuenta para producir una versión de los hechos sin las lagunas inherentes de toda narración.

Además de subvertir la escritura del discurso histórico, la metaficción historiográfica postula que el pasado realmente existió, pero sólo se puede acceder a él mediante la consulta de textos historiográficos, ya sean fuentes históricas o modelos de narración que lidian con un acontecimiento pasado (Hutcheon, *A Poetics* 128). Considerando esta cita, se concluye que, para

algunos críticos, el pasado sí es algo concreto que se encuentra en algún lugar al que no tenemos acceso directamente mas que a través de textos. No obstante, esto se puede cuestionar si se toma en cuenta que lo que consideramos como el pasado sólo existió como presente, es decir, el pasado no existe como una estructura intangible en un espacio abstracto, sino que es algo que experimentamos en el presente y después lo preservamos gracias a la memoria. Si éste es el caso, entonces el pasado no existe realmente. En cambio, éste es una versión de lo que una vez fue el presente cuyos momentos son reconstruidos por medio de la memoria para posteriormente reedificar y plasmar esos recuerdos en una narración que, claramente, no puede englobar todos los sucesos ni todas las reminiscencias. Quizás el pasado es más bien una herramienta que usamos para situarnos en el mundo, nos orienta tal y como lo hace la narrativa.

Si bien el argumento de Hutcheon de que el pasado sí existe puede cuestionarse, la premisa de que éste sólo se puede construir mediante las narraciones de otras personas está fundamentada. Los textos que se consideran ejemplos de metaficción historiográfica, como la narración de Julian, recurren constantemente a la intertextualidad para demostrar la necesidad de consultar otras obras que describan qué fue lo que pasó. Por intertextualidad, me refiero a las relaciones textuales de una obra con otros discursos. Gérard Genette, al explicar los cinco tipos de relaciones transtextuales, define intertextualidad como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir ... la presencia efectiva de un texto en otro” (10). Asimismo, Julia Kristeva especifica que cada texto es una combinación de citas provenientes de otras fuentes: “any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another” (66).<sup>23</sup> Cabe resaltar que, en

---

<sup>23</sup> Es pertinente resaltar que ambos autores citados en este párrafo pertenecen a movimientos literarios diferentes: Genette es estructuralista mientras que Kristeva es posestructuralista. Presento ambas definiciones de intertextualidad porque me parece que se complementan, pero no debe olvidarse que para ambas teorías el concepto de intertextualidad conlleva connotaciones diferentes: “poststructuralists critics employ the term intertextuality to disrupt notions of meaning, whilst structuralist critics employ the same term to locate and even fix literary meaning” (Allen 4).

este diálogo entre discursos, las citas que se toman de otros textos son alteradas y transformadas, ya que se sacan de su contexto original y se introducen en uno diferente, por lo que adquieren un significado nuevo y, al mismo tiempo, modifican la percepción del hipotexto y del hipertexto.

Gracias a la intertextualidad, Julian reconstruye cómo los viajes en globo evolucionaron y la atmósfera que se creó como resultado del éxito o fracaso de dichos viajes. Por ejemplo, menciona que “[b]allooning represented freedom – yet a freedom subservient to the powers of wind and nature” (9) o que “There were multiple attempts, over that first century of flight, to master this uncontrollable bag with its dangling basket” (10). Tomando en cuenta que en *Levels of Life* la intertextualidad está presente en todo el relato y que mediante ésta se reconstruye la historia de los viajes en globo, considero que la obra polemiza cómo se escribe la “Historia” y qué elementos se incluyen en una narración, por lo que evidencia los cuestionamientos de la metaficción historiográfica. No obstante, el propósito de este capítulo no es hacer un listado de las características que permiten que la narración de Julian se considere parte de esta categoría posmoderna, sino analizar la manera en que la intertextualidad le permite al narrador entender su pérdida.

Antes de analizar ejemplos específicos de intertextualidad en la narración de Julian, es menester resaltar que éste cita o parafrasea pasajes de otros libros sin mencionar siempre la fuente de donde provienen dichos fragmentos o su autor, lo cual pone en cuestión qué tan verosímiles son y la razón por la que atribuimos autoridad y legitimidad a una cita si contiene una referencia que bien podría ser inventada. Es posible que la narración de Julian (o al menos algunas secciones de la misma) representen un caso de *feigned intertextuality* —es decir, la referencia o alusión a un hipotexto que en realidad no existe (Kohlrausch 157)—. A lo largo de toda la obra, Julian incluye citas textuales sin interrumpir el flujo de la narración y sin proveer la información de la fuente: “[Burnaby] responds by ‘dropping a copy of *The Times* for their edification’” (6). Se observa que

hay una cita dentro de este fragmento pero nunca se sabe de dónde proviene. En otras instancias, se puede rastrear el original, como es el caso de la cita de Turgenev con respecto a Sarah Bernhardt (35), que aparece en una reseña de *The New York Times*, pero con otras citas es imposible discernir si poseen un referente en la realidad fuera del texto o si son ficcionales.<sup>24</sup> Consecuentemente, la narración de Julian implica un cuestionamiento de la institucionalización de las citas textuales que radica en legitimarlas si presentan ciertas características formales que supuestamente reflejan veracidad. Se ha naturalizado tanto la estructura formal de las citas y los textos que cualquier instancia que no cumpla con esos atributos se torna inválida.

Los rasgos formales e institucionales de las citas son dictaminados por el sistema de citación que se use. Cada formato presenta elementos diferentes que sugieren a qué información se le da primacía. Por ejemplo, el formato APA (American Psychological Association) requiere que en la referencia parentética se mencione el nombre del autor seguido del año y la página, todo separado por comas. La inclusión del año implica que se le otorga preeminencia a qué tan reciente es la fuente consultada. Del mismo modo, aquéllos acostumbrados a usar u observar las pautas presentadas por The Modern Language Association aprenden a esperar una referencia parentética en donde se especifique el nombre del autor y la página de la fuente.

Es plausible concluir que los lectores de la narración de Julian buscan hallar después de cada cita una referencia que cuente con esta información. Si un texto incluye estas características y se encuentra una referencia en la bibliografía, inmediatamente se le atribuye cierta autoridad cuando la información que se proporciona podría no ser veraz. Inversamente, si una cita no cuenta

---

<sup>24</sup> Gracias a los buscadores digitales logré encontrar la referencia de algunas de las citas que incluye Julian. En algunos casos, sólo fue necesario teclear las palabras clave de la cita para encontrar la fuente original. Sin embargo, al escribir otras citas, la búsqueda me remitía solamente a *Levels of Life*, lo cual sugiere que la fuente no existe o que su acceso es muy restringido. Rastrear la fuente de algunas citas del texto alude a la idea de “recorrido de memoria” que presenté en el segundo capítulo; los lectores intentan imitar el recorrido que debió haber seguido Julian al escribir este texto y, de esta manera, se van dejando rastros que afectan la lectura de la obra.

con ninguno de estos atributos, la primera respuesta del lector es sospechar si es o no verídica. Esto resalta qué tanto se ha institucionalizado la forma en que deben aparecer las citas, lo cual implica que se deje de cuestionar la naturaleza de las fuentes, que sólo se suponga que existen si contienen una referencia y que se olvide que hay alguien que determinó que ésa es la forma válida en la que se puede referir a un texto. En cierta medida, los rasgos formales de las citas se han convertido en lo que Bruno Latour define como una caja negra,<sup>25</sup> —es decir, hechos que se naturalizan tanto que se dejan de cuestionar, que se da por sentado que son auténticos y que predisponen nuestro comportamiento e interpretación (More 40)—.

A pesar de que en la narración de Julian no se pueden rastrear todas las fuentes, sí se logra encontrar referencias a algunos textos, como es el caso de *The Age of Wonder* de Richard Holmes. Julian no menciona nunca explícitamente este texto, pero aparece un agradecimiento al libro de Holmes en la página legal de *Levels of Life*. Si bien esta referencia paratextual podría asociarse con Barnes y no con Julian, considero que el lector que encuentra esta referencia y sigue leyendo el texto bajo una pauta ficcional consideraría que es Julian quien cita la obra de Holmes. La mención de la obra de Holmes es quizás el primer indicio que tambalea la separación entre autor y narrador con la que concluyo este capítulo.

La obra de Holmes describe los avances científicos que se suscitaron durante un periodo que él denomina *Romantic Science*, que data de 1768 a 1831. Holmes explica que en esos años se llevaron a cabo grandes descubrimientos que cambiaron el sentir de la sociedad; ésta se maravilló por todo lo que parecía posible lograr, pero al mismo tiempo se aterrorizó de las consecuencias de dichos inventos (12). Julian introduce descripciones similares, las cuales presentan la emoción provocada por los avances científicos que, simultáneamente, suscitaban miedo: “Aeronautics and

---

<sup>25</sup> Más adelante, asocio la noción de cajas negras con la metaficción historiográfica.

photography were scientific advances with practical civic consequences. And yet, in their early days, an aura of mystery and magic surrounded each of them” (23). No obstante, la presencia del texto de Holmes en la narración de Julian es más evidente cuando se lee la versión que cuenta Holmes, en su segundo capítulo, de cómo se desarrollaron los viajes en globo y los pasajes que Julian retoma de la misma e inserta en su propio relato.

Los fragmentos del texto de Holmes que reutiliza Julian son de crucial importancia, ya que algunos de estos pasajes son los que repite cuando intenta describir su experiencia de duelo y que se resignifican, como analicé en el primer capítulo. Por ejemplo, Holmes explica que un aeronauta del siglo dieciocho llamado Vincent Lunardi inventó un sistema para determinar si el globo aerostático ascendía o descendía, el cual consistía en “throwing out handful of feathers, to tell if the balloon was rising or sinking” (142). Julian menciona el mismo hecho cuando dice: “In the early days, they would throw out a handful of feathers, which would fly upwards if they were descending, and down if ascending” (9-10). Se recordará que, como presenté en el segundo capítulo, en este pasaje Julian describe que Burnaby, quien realizaba sus viajes en globo un siglo después que Lunardi, en lugar de usar plumas, usaba tiras de periódico. Asimismo, expliqué que cuando Julian quiere diferenciar *grief* de *mourning*, recurre a dicha descripción. Por lo tanto, se concluye que a través de los textos que Julian lee, éste logra tanto articular lo que parece imposible expresar, como obtener nuevas herramientas de interpretación que le permitan entender su situación. “We often find, in literature”, afirma Marielle Macé, “reasons for sharpening or reorienting our tools to apprehend the world” (223). Julian lee otros textos que le ayudan a adquirir nuevas herramientas para interpretar su pérdida y reorientarse en la situación en la que se ve inmerso inesperadamente.

Julian no sólo obtiene nuevas herramientas de los textos que lee, sino que también encuentra en ellos las palabras necesarias para hablar de su pérdida. Un ejemplo de esto se observa cuando

Julian toma del texto de Holmes la descripción del accidente de Ralph Heron, un ayudante de Lunardi:

Lunardi's reputation was badly damaged the following year, when on 23 August at Newcastle a young man, Ralph Heron, was caught in one of the restraining ropes, lifted some hundred feet into the air, and then fell to his death. The impact drove his legs into a flowerbed as far as his knees, and ruptured his internal organs, which burst out onto the ground. He was due to be married the next day. (147)

Como mencioné en el primer capítulo, ésta es la misma descripción que presenta Julian en la página ocho, cuando no parece relevante, y que repite en la página setenta y siete, momento en que la cita se resignifica.<sup>26</sup> Al leer la primera aparición de la cita en la narración de Julian, se concluye que sólo es un ejemplo de intertextualidad; Julian lee el libro de Holmes y toma este pasaje para presentar su propia versión de los viajes en globo. No obstante, al encontrarse con la repetición de la cita sesenta y nueve páginas después en un contexto diferente y con un significado nuevo, lo que parecía sólo un caso de intertextualidad adquiere una nueva connotación porque implica que Julian encuentra en el texto de Holmes las palabras necesarias para articular su sentir. Consecuentemente, Julian piensa e imagina su vida y su situación con las palabras de Holmes. Como explica Toril Moi, "if we want to imagine the shape of our life, we draw on a whole archive of images invented and explored by others" ("How the French" 313); la percepción que tenemos de nosotros y de nuestro entorno depende de los textos que leemos y de cómo usamos las imágenes y palabras que éstos presentan para explicar nuestra experiencia; imágenes y palabras que alguien más trabajó probablemente en un contexto totalmente diferente que no se relaciona con nuestra situación. Lo

---

<sup>26</sup> Debido a que analicé esta cita con más precisión en el primer capítulo, no me parece pertinente volver a incluirla y especificar los cambios que sufre al reaparecer en un contexto nuevo.

anterior es sugerente porque implica que sin importar cuál sea la naturaleza de los textos, éstos nos proporcionan los medios para concederle sentido a lo que nos rodea.

En la narración de Julian hay otros pasajes cuya fuente es el texto de Holmes, tales como la cita del sentir del Dr. Charles al ser el primer hombre en emprender un viaje en globo aerostático (136). No obstante, me parece más apropiado mencionar otras instancias de intertextualidad que ejemplifiquen cómo Julian logra comprender su pérdida al adquirir nuevas capacidades interpretativas. Si, como dice Jean-Marie Schaeffer, los textos nos muestran los posibles caminos que podemos tomar al interpretar nuestro entorno (279), éstos también exhiben las posibilidades que no tenemos a nuestro alcance. Mientras que la obra de Holmes le proporciona a Julian las palabras para articular su sentir, otros textos a los que Julian alude le muestran cómo su pérdida se diferencia de las pérdidas de otros. Gracias a esta comparación, Julian entiende mejor su situación al notar que su experiencia de duelo no puede ser igual que la de los demás, lo cual lo fuerza a interpretar su entorno de diferente manera.

Ejemplo de lo anterior es la interpretación que hace Julian de las representaciones que ve del mito de Orfeo y Eurídice. A pesar de que Julian encuentra paralelismos entre su situación y la de Orfeo —ambos están en duelo por la pérdida de su esposa—, Julian se da cuenta de que no puede seguir el mismo camino que Orfeo para recuperarla: “in modern dress ourselves, we cannot be Orfeo, or Euridice. We have lost the old metaphors, and must find new ones. We can’t go down as he went down. So we must go down in a different way, bring her back in a different way” (96). Es pertinente notar la manera en que Julian quiere adaptar el mito de Orfeo a su situación, pero sabe que es imposible. Al observar que no puede ser Orfeo, Julian es forzado a encontrar otras alternativas para estar con su esposa: “We can still go down in dreams. And we can go down in memory” (96). Los textos que Julian presenta no necesariamente tienen que mostrarle qué se puede

hacer, sino que pueden evidenciar lo que no está a su alcance y obligar al narrador a cuestionar qué otras opciones tiene para reaccionar ante su situación.

Otra instancia en donde se observa que Julian extrae de los textos que lee capacidades que le permiten interpretar su pérdida y encontrar consuelo es la referencia a H. L. Mencken. Julian menciona que este escritor afirmó cinco años después de la muerte de su esposa que continuaba conversando con ella: “It is a literal fact that I still think of Sarah every day of my life and almost every hour of the day. Whenever I see anything she would have liked I find myself saying I’ll buy it and take it to her, and I am always thinking of things to tell her” (102).<sup>27</sup> La relevancia de esta cita radica en que Julian la usa para explicar su propio comportamiento, ya que él, al igual que Mencken, habla con su esposa frecuentemente: “So I talk to her constantly. This feels as normal as it is necessary” (102). Julian interpreta de una manera particular la cita de Mencken porque es reconfortante para él encontrar un patrón que explique su comportamiento y que lo haga parecer normal. Se podría afirmar que, en un primer momento, Julian considera que sus acciones son incomprensibles, por lo que debe recurrir a otros textos que le ayuden a explicar lo que está haciendo. “We only launch a process of interpretation”, explica Yves Clifton, “when preexisting categories fail to give us a grip on what is at hand” (300). Julian no tendría que recurrir a otros textos si pudiera asir la naturaleza de su situación, pero la muerte de su esposa es un punto de inflexión que imposibilita la comprensión de lo que está viviendo y de las acciones mismas a las que recurre para contrarrestar su incapacidad de intelección.

Los marcos de interpretación y las herramientas que los textos le proveen a Julian le son de utilidad; sin embargo, éstos, al mismo tiempo, limitan el entendimiento. Si bien con cada texto que Julian lee se amplían sus posibilidades de aprehender y comprender su realidad, aquéllas se acotan

---

<sup>27</sup> Esta cita tampoco cuenta con una referencia directa en la narración, pero, tras una búsqueda en internet, encontré la fuente: pertenece a *The Diary of H. L. Mencken* y corresponde a la entrada del 31 de mayo de 1940.

porque no puede interpretar más allá de los parámetros que los textos le ofrecen. Lo mismo sucede con la metaficción historiográfica; es posible afirmar que ésta, a pesar de proponer una nueva manera de entender e interpretar el pasado, a su vez, restringe nuestra percepción y recuperación del mismo y la escritura del discurso historiográfico. La metaficción historiográfica, junto con cualquier teoría o práctica de lectura, deviene en una caja negra (cuya definición asocié previamente con la institucionalización de las citas), ya que limita nuestro acercamiento al pasado y a la “Historia”. La metaficción historiográfica predispone al lector a interpretar el pasado a la luz de las relaciones intertextuales convencionales —es decir, mediante la alusión a otros textos historiográficos y ficcionales escritos por otras personas—. La narración de Julian extiende esta concepción de la metaficción historiográfica y desestabiliza sus parámetros al citar un texto ficcional que él mismo escribió; establece una relación intertextual con su propio texto, el cual le permite acceder al núcleo de su narración, a su pérdida. Quizás uno de los motivos por los que Julian encuentra consuelo en otro de sus textos es porque la muerte de su esposa es tan dolorosa que lo transforma; en otras palabras, el Julian del primer libro no es el mismo Julian de *Levels of Life*. Julian busca los rastros que dejó en otro texto, en un afán de reunir las herramientas necesarias para interpretar esta nueva realidad y de comparar quién es ahora con quién era al momento de escribir el primer libro.

Como ya mencioné, Julian compara su pérdida con la pérdida de otros; es plausible concluir que busca consuelo en saber que otras personas han sufrido algo similar a lo que él está experimentando y que lograron vivir con ello. No importa si su punto de comparación es un personaje real, ficticio o mitológico; las narrativas en las que éstos se ven insertos proveen y amplían las herramientas con las que busca concederle sentido a su pérdida. Otros ejemplos de intertextualidad son la mención de Ivy Compton-Burnett, quien continuaba manteniendo conversaciones con Margaret Jourdain dieciséis años después de la muerte de esta última (100) o

la descripción del proceso de duelo de Pereira, un personaje ficticio de la novela *Pereira Maintains*, de Antonio Tabucchi (104). No obstante, todas estas instancias parecen ser aproximaciones que no logran explicar completamente la pérdida de Julian; los pasajes que retoma de los textos que lee son insuficientes. Es por esto que debe recurrir a un texto que él mismo produjo anteriormente para encontrar las palabras que en realidad expliquen su pérdida.<sup>28</sup> Hacia el final del libro, Julian narra que en una novela de hace treinta años describió la experiencia de duelo de un hombre y, curiosamente, las palabras que imaginó en ese momento encajan perfectamente para describir su situación actual: “My fictional widower had a different life – and love – from mine, and quite a different widowing. But I had to suppress just a few words in one sentence, and was surprised at what I took to be my accuracy” (115). Julian se sorprende de la exactitud con la que las palabras que escribió años antes describen su sentir.

El texto al que alude Julian para comprender su pérdida es *Flaubert’s Parrot*, aunque nunca se refiere a él directamente. Julian cita un fragmento de dicho texto y afirma que estas palabras son la mejor descripción que tiene a su alcance para aproximarse a una comprensión parcial de su situación. Me permito copiar la cita en su extensión para después compararla con la versión de *Flaubert’s Parrot*. En *Levels of Life*, Julian presenta la cita de la siguiente forma:

When she dies, you are not at first surprised. Part of you is preparing for death. You feel confirmed in your love when she dies. You got it right. This is part of it all. Afterwards comes the madness. And then the loneliness: not the spectacular solitude you had

---

<sup>28</sup> La intertextualidad entre textos de Barnes se amplía cuando se considera que varias citas de *Levels of Life* reaparecen en otros libros de Barnes. Ejemplo de esto es la cita que se le adjudica a Odilon Redon (101) que aparece, casi textualmente, en otro texto publicado en 2015, *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. Lo anterior permite el cuestionamiento de cuál es el hipotexto en este caso, ¿lo es *Levels of Life* o lo es la fuente original que nunca que se conoce? Esto implica un grado mayor de mediación en el cual la distancia con el original se incrementa y es imposible discernir qué tanto se ha manipulado la fuente. Otro ejemplo similar, aunque no igual, se observa con la cita de Ford Madox Ford (102) que aparece en una reseña que escribió Barnes para *The Guardian* en 2012. Considerando que *Levels of Life* se publicó en 2014, no se sabe si la cita que usa Julian en su narración proviene de la reseña o del original de Madox Ford, suponiendo que dicha fuente existe.

anticipated, not the interesting martyrdom of widowhood, but just loneliness. You expect something almost geological – vertigo in a shelving canyon – but it’s not like that; it’s just misery as regular as a job ... [People say] you’ll come out of it ... And you do come out of it, that’s true. But you don’t come out of it like a train coming out of a tunnel, bursting through the Downs into sunshine and that swift, rattling descent to the Channel; you come out of it as a gull comes out of an oil slick; you are tarred and feathered for life. (114-115)<sup>29</sup>

Aquí, Julian una vez más altera ciertos elementos de la cita para ajustarla a su propio contexto. Si bien Julian afirma que sólo tuvo que “suppress a few words in one sentence” (115) para que la descripción fuera exacta, en realidad omite párrafos enteros de la cita original. Esto alude, una vez más, a lo fácil que es sacar una cita de contexto para que responda a nuestras necesidades en el presente y nos otorgue nuevas herramientas para leer nuestra realidad.

Las modificaciones que Julian hace de la cita de *Flaubert’s Parrot* permiten que la situación aparente ser más general y pueda aplicarse tanto a su experiencia de duelo, como a la del narrador de *Flaubert’s Parrot*. Por ejemplo, Julian omite los fragmentos que hacen de la pérdida del narrador, Geoffrey Braithwaite, una experiencia más individual y personal, tales como el nombre de su esposa o su profesión. Asimismo, la cita de Julian presenta un tono más desolador que corresponde al tono de toda la narración. En cambio, la descripción de Geoffrey es más irónica porque incluye las observaciones que él hacía cuando tenía que lidiar con los familiares de un paciente que había muerto, las cuales muestran su falta de simpatía y su indiferencia ante el dolor provocado por una pérdida:

You expect something almost geological – vertigo in a shelving canyon – but it’s not like that; it’s just misery as regular as a job. What do we doctors say? I’m deeply sorry, Mrs

---

<sup>29</sup> Los puntos suspensivos y corchetes de esta cita aparecen de esta forma en el original. No son modificaciones más.

Blank; there will be of course a period of mourning but rest assured you will come out of it; two of these each evening, I would suggest; perhaps a new interest, Mrs Blank; car maintenance, formation dancing?; don't worry, six months will see you back on the roundabout; come and see me again any time; oh nurse, when she calls, just give her this repeat will you, no I don't need to see her, well it's not her that's dead is it, look on the bright side. What did she say her name was? (160)

En las frases que Julian omite, el narrador de *Flaubert's Parrot* evidencia los lugares comunes que se asocian con la pérdida de un ser querido: la idea de que, tras cierto tiempo, el duelo acaba o que un nuevo pasatiempo alivia el sufrimiento. Geoffrey presenta la forma de pensar de alguien que no ha sufrido una pérdida, la cual cambia después del suicidio de su esposa. La puntuación de esta cita es relevante porque acelera el ritmo de lectura y refleja lo absurdo que son estos comentarios.

Otro elemento que Julian suprime al insertar la cita de *Flaubert's Parrot* en su propia narración es qué tanto se asemeja su proceso de interpretación al de Geoffrey. Esto ocurre, al menos, en dos instancias. Por un lado, Julian y Geoffrey presentan una narración que no parece tener conexión alguna con sus procesos de duelo; Julian recurre a los viajes en globo mientras que Geoffrey se enfoca en la vida Flaubert y la autenticidad del loro que supuestamente tenía dicho autor francés en su estudio; no obstante, ambas narraciones se conectan directamente con el duelo de los narradores. Por otro lado, ambos buscan establecer relaciones intertextuales con otros textos que les provean las herramientas para entender su pérdida. Al igual que Julian, Geoffrey alude a otros textos e inserta citas —de personajes históricos y ficcionales— que le ayuden a comprender su pérdida.

Ejemplo de lo anterior se observa cuando Geoffrey hace referencia a una obra de Flaubert en la que los dos personajes ofrecen consejos para olvidar a los amigos que han muerto: “And then it happens to you. There's no glory in it. Mourning is full of time. Bouvard and Pécuchet record in

their '*Copie*' a piece of advice on How to Forget Friends Who Have Died: Trotulas ... says that you should eat stuffed sow's heart. I might yet have to fall back on this remedy. I've tried drink, but what does that do? ... Work, they say, cures everything. It doesn't" (160-161). En esta cita, Geoffrey menciona que ha buscado en el alcohol y en el trabajo remedios para su sentir, pero, debido a su ineficacia, debe recurrir a algo más. Es por esto que menciona el texto ficcional de Flaubert, ya que éste le muestra otra alternativa que puede seguir para aliviar su dolor.

Solamente cito un ejemplo más en el que se notan los paralelismos intertextuales entre el proceso de interpretación de Julian y el de Geoffrey. Como mencioné anteriormente, Geoffrey también entreteje relaciones intertextuales con otros textos con el fin de encontrar las palabras adecuadas para articular su sentir y, así como Julian, inserta citas sin mencionar su referencia: "Sometimes you talk, sometimes you don't; it makes little difference. The words aren't the right ones; or rather, the right words don't exist. 'Language is like a cracked kettle on which we beat out tunes for bears to dance to, while all the time we long to move the stars to pity.' You talk, and you find the language of bereavement foolishly inadequate" (161). Se observa que en medio de la narración de Geoffrey hay una cita que supuestamente dijo Flaubert, la cual se encuentra antes en la narración, pero que no parece tener mucha relevancia al principio, tal y como pasa con la narración de Julian. Ambos narradores sufren una pérdida tan grande que no pueden comprenderla, por lo que deben recurrir a otros textos que les proporcionen nuevas herramientas y les muestren qué pueden hacer, que les expliquen su propio comportamiento y que les permitan expresarse. Ambos narradores ejemplifican el proceso que experimenta cada lector al intentar, por medio de los textos que lo rodean, interpretar su propia realidad.

Aunque Julian omite algunos detalles de la cita de la narración de Geoffrey Braithwaite, es cierto que estas palabras son el único medio por el cual puede comprender su pérdida. Previamente argumenté que el hecho de que Julian recurra a un texto que él mismo escribió desestabiliza los

parámetros de la metaficción historiográfica y permite una nueva concepción de cómo se construye el pasado. Esta categoría posmoderna parece proponer que la “Historia” tiene un carácter ficcional debido a que las estrategias discursivas que se usan para contar cómo se suscitaron los hechos son similares a los recursos literarios empleados en la producción de una ficción. No obstante, la inserción de una cita de *Flaubert’s Parrot* sugiere que la ficción puede tener una naturaleza histórica, es decir, un discurso ficcional tiene connotaciones históricas, ya que se usa para construir y entender la realidad fuera de una ficción.

La mención de la cita de *Flaubert’s Parrot* modifica el contenido y la percepción de éste. Antes de la publicación de *Levels of Life*, *Flaubert’s Parrot* se consideraba como un ejemplo de metaficción historiográfica que resaltaba lo arbitrario del discurso histórico, pero cuya naturaleza era totalmente ficcional. Por ejemplo, Ann-Louise Shapiro afirma que “In *Flaubert’s Parrot*, his edgy meditation on art, history ... Barnes repeatedly asks: ‘How do we seize the past?’ ... pointing to the disparity between our persistent desire to know and speak about the past on the one hand, and the variability, even unreliability, of our means of knowing and telling on the other” (4). Cuando recién se publicó *Flaubert’s Parrot*, se consideraba que era una obra ficcional que pretendía ser documental por la gran cantidad de citas que incluye y por la discusión que presenta con respecto al discurso histórico.

Tras la publicación de *Levels of Life*, no obstante, la percepción de *Flaubert’s Parrot* cambia porque se cita para describir y explicar un acontecimiento que tiene un referente en la realidad: la esposa de Barnes realmente falleció. Por supuesto, esto no significa que los hechos narrados en *Flaubert’s Parrot* adquieran un estatus de realidad extratextual o historicidad, sino que dejan de asociarse con una representación completamente ficcional. En cambio, el texto que en un principio parecía ser absolutamente literario y ficticio obtiene autoridad y establece una relación con la realidad fuera del texto, lo cual sugiere que la oposición binaria entre realidad y ficción no

es tan estable como se tiende a creer. Los textos ficcionales explican y le añaden a la realidad extradiegética tanto como los textos que se jactan de ser históricos.

Otra consecuencia de la inclusión de *Flaubert's Parrot* en *Levels of Life* es la imposibilidad de separar tajantemente la figura de Julian, narrador de *Levels of Life*, de Barnes, autor de éste y de *Flaubert's Parrot*. En los capítulos previos argumenté que el narrador Julian no correspondía al autor Barnes por muy similares que fueran sus vidas y experiencias. No obstante, a la luz de la cita de *Flaubert's Parrot* y tomando en cuenta las referencias al mundo extradiegético, se puede argumentar que, de hecho, el autor y el narrador son la misma persona. Claramente, lo que se lee es una representación que está mediada y limitada por múltiples factores, pero esto no significa que quien esté hablando no pueda ser Julian Barnes.<sup>30</sup> More defiende esta idea al usar su concepto de *empirical anchorage*, es decir, la presencia directa del autor en el texto y a su “personal, bodily, and ‘non-abstract’ experience” (182). En otras palabras, gracias al *empirical anchorage*, la figura del narrador corresponde a la del autor, creando así un vínculo entre el mundo intradiegético y el extradiegético y otorgándole al texto más autoridad en tanto que se elimina la connotación negativa de la ficción que afirma que todo lo ficcional es sólo una representación de las vidas de personas irreales, una representación que no afecta al mundo fuera del libro.<sup>31</sup>

Como ya argumenté, una de las razones por las que se puede aseverar que el narrador Julian corresponde al autor Barnes es la presencia de *Flaubert's Parrot* en el texto. La narración de Julian alude a varios momentos que tienen un referente en la realidad, como la muerte de su esposa, la cita de otro de sus libros y los ejemplos de intertextualidad con otros textos suyos que mencioné

---

<sup>30</sup> “Julian Barnes” se refiere a la figura donde se unen Julian narrador y Barnes autor.

<sup>31</sup> More argumenta que el anclaje empírico se suscita cuando la narración presenta la experiencia del autor y cómo éste vive los eventos. Considerando esto, se podría argumentar que solamente la tercera parte de la narración de Julian es un ejemplo de *empirical anchorage*, ya que es la única sección en la que se alude a la experiencia de duelo del narrador. No obstante, como demostré anteriormente, gracias a las repeticiones y resignificaciones, se concluye que las tres partes del texto están conectadas. Por lo tanto, la narración en su totalidad es un ejemplo de *empirical anchorage*.

previamente. Por lo tanto, lo más adecuado, tal vez, no es establecer una división entre narrador y autor, sino considerar que pueden ser la misma persona y explorar las consecuencias de esto. Un efecto de asociar la figura de Julian con la de Barnes es que la dicotomía entre realidad y ficción se torna borrosa; en lugar de afirmar que todo texto es sólo una representación que no se puede asociar con el autor real —sin importar si el texto establece un contrato de verosimilitud con el lector, como ocurre con las biografías, ensayos, entre otros—, se concluye que la ficción y la realidad forman parte de un continuo, es decir, un texto es una instancia más de la realidad. Si bien no puede haber un retorno a una idealización del autor, es plausible argumentar que lo más conveniente no es separar completa y tajantemente la figura del narrador de la del autor porque esto implicaría que los textos literarios ficcionales no aluden a, ni tienen un impacto en, la realidad. En cambio, un texto ficcional o no ficcional tiene una conexión directa con la realidad extradiegética y afecta tanto al autor/narrador como a los lectores.

En la introducción mencioné que *Levels of Life* se clasifica editorialmente como un texto no ficcional. Si se lee bajo esta pauta, el *empirical anchorage* que propone More no tiene sentido porque no habría necesidad de separar la figura del autor de la del narrador. Por lo tanto, considero que es más pertinente y enriquecedor leer *Levels of Life* como un texto literario con una hibridez entre realidad y ficción, ya que de esta manera se pueden emplear conceptos nuevos como los que acuña More. Lo anterior ofrece nuevas posibilidades de hacer crítica literaria y de repensar la importancia e impacto de la literatura en la vida de los lectores y autores.

Al asociar la figura del narrador con el autor y al considerar que una persona real es la que está produciendo un texto, las repercusiones de éste en la realidad son más evidentes. Por ejemplo, *Flaubert's Parrot* modifica cómo Julian Barnes experimenta su pérdida en la realidad fuera del texto y le permite comprenderla. Asimismo, *Levels of Life*, al ejemplificar el proceso que Julian Barnes realiza para interpretar su entorno, permite que los lectores comiencen a cuestionarse sus

propias herramientas para interpretar el mundo. De acuerdo con More, cuando los lectores son testigos del proceso de interpretación que lleva a cabo un personaje dentro de un texto, éstos se replantean sus propios mecanismos con los que interpretan y comprenden el mundo. More denomina a este suceso como *mimesis of process*: “The notion of mimesis of process drew our attention to instances in the text where the reader is forced to confront his own means of seeing and experiencing the world. In other words, moments in the text that draw the reader’s attention to the *method of discovering*” (182).<sup>32</sup> La narración de Julian Barnes representa el camino en el que éste deambula para concederle sentido a su pérdida: cómo recurre a relaciones intertextuales para obtener de los textos las herramientas necesarias para articular e interpretar su realidad. Los lectores somos testigos de esto, lo cual nos fuerza a replantear nuestro propio proceso de interpretación y cuestionar en qué medida recurrimos a textos que nos provean nuevos métodos para aprehender nuestro entorno.

Tomando en cuenta todo lo anterior, se concluye que, si bien la narración de Julian puede clasificarse como metaficción historiográfica, *Levels of Life* expande esta categoría al mostrar otros caminos con los que se puede construir el pasado. Julian Barnes abre la caja negra en la que se ha convertido la metaficción historiográfica al hacer referencia a sus propias obras que en un principio parecen ser absolutamente ficcionales; necesita citar y parafrasear otros textos para poder entender su pérdida y articular su sentir. Es interesante notar que los textos le proporcionan más consuelo a Julian Barnes que los comentarios de las personas a su alrededor que lo acompañan durante su duelo. Las relaciones intertextuales que se entretajan son complejas al considerar que ejemplifican

---

<sup>32</sup> El concepto de *mimesis of process* deriva de lo que Linda Hutcheon denomina *mimesis of product*, es decir, el momento en que los lectores identifican lo que se representa en la diégesis y reconocen la similitud con su realidad extradiegética. Entre más parecida sea la representación a la realidad, más valioso se considera el texto: “Linda Hutcheon refers to this inner-outer correspondence of realist narratives as the *mimesis of product*. The reader must identify the *products* being imitated (characters, actions, settings), and recognize their similarity to those in the empirical reality to validate their literary worth. In the text itself, this process goes unacknowledged, which is why Hutcheon considers such an act of reading to be passive” (More 33).

el proceso mediante el cual los lectores interpretan su entorno; cada texto proporciona nuevas herramientas interpretativas que permiten un mayor entendimiento, pero, al mismo tiempo lo limitan.

Debido a lo anterior, Julian Barnes recurre a sus propios textos, lo cual conlleva que la percepción de *Flaubert's Parrot* y *Levels of Life* cambie, al igual que la diferenciación entre Julian (narrador) y Barnes (autor). El concepto de *empirical anchorage* es útil para explicar que sí puede haber un vínculo entre el autor de una obra y el narrador sin que esto implique que se olvide que el texto es un constructo que está mediado por múltiples factores. No obstante, separar totalmente al autor del narrador implica que la literatura no tiene repercusiones en la realidad, cuando, de hecho, los textos son uno de los medios a través de los cuales interpretamos nuestro entorno. Es por esto que, al considerar la *mimesis of process*, la narración de Julian Barnes se vuelve tan interesante gracias a que representa el proceso que se lleva a cabo para concederle sentido al mundo, invitando así a los lectores a que replanteen sus propias herramientas interpretativas.

## Conclusiones

El interés inicial de esta tesina fue observar el proceso con el que el narrador de *Levels of Life* le concede sentido a la muerte de su esposa, la cual es un punto de inflexión que cambia la percepción y los paradigmas de Julian. Debido a que su pérdida es tan dolorosa e incomprensible, él busca alternativas nuevas para comprenderla, por lo que debe modificar sus herramientas interpretativas. Es por esto que el hilo conductor de los tres capítulos radica en los marcos de interpretación. A lo largo de esta tesina, argumenté que la narración de Julian está permeada por diferentes marcos que permiten, poco a poco, una mejor elaboración de la pérdida; cada vez que se añade otro marco que engloba al anterior, los lectores y el narrador nos acercamos más a comprender la situación. Consecuentemente, cada capítulo aborda un marco de interpretación diferente que, a su vez, tiene diferentes implicaciones y repercusiones tanto intra como extradiegéticamente.

El primer marco de interpretación que analicé fue el conjunto de los mecanismos literarios a los que acude Julian para narrar su pérdida. En el primer capítulo argumenté que Julian necesita utilizar diferentes técnicas literarias para poder articular su sentir y su duelo. Por lo tanto, exploré los momentos de la narración en donde hay ejemplos de ficcionalización, fabulación, metaficción y analogía junto con repetición. Expliqué que cada uno de estos mecanismos representa una dificultad en sí mismo, es decir, involucra una imposibilidad diferente. Por un lado, argumenté que la ficcionalización y la fabulación aluden a la necesidad de recurrir a una ficción para narrar una experiencia. La fabulación también imposibilita la diferenciación entre hechos comprobables en la realidad fuera del texto y otros completamente ficticios, lo cual comenta sobre los rasgos que permiten la legitimación de ciertos discursos y permite que se le conceda la misma importancia a los acontecimientos que consideramos ficcionales y a los que tienen un referente en la realidad extradiegética. Por otro lado, mencioné que la analogía implica que el lenguaje es insuficiente para narrar un suceso, por lo que se deben tomar prestadas las palabras de otro campo lingüístico. La

metaficción, a su vez, cuestiona cómo se construye la realidad en un plano extradiegético y cómo se manipula el lenguaje para satisfacer los propósitos o necesidades de quien narra. Curiosamente, las imposibilidades que conlleva cada mecanismo reflejan un cuestionamiento sobre cómo se construye el pasado, cómo se narra y cómo se diferencia la supuesta realidad de la ficción. Éstas son preocupaciones recurrentes a lo largo de toda la narración, como se observa, en especial, en el tercer capítulo de esta tesina.

El núcleo de toda la narración de Julian es su pérdida y cómo éste le concede sentido. Es por esto que el narrador recurre a los mecanismos literarios que están alrededor de dicho núcleo y le permiten aproximarse a comprenderlo. Rodeando al primer marco, hay otro: la memoria. Debido a lo anterior, mi enfoque en el capítulo dos fue analizar el funcionamiento de ésta como un segundo marco de interpretación, sin el cual no se entiende el uso de los mecanismos literarios, y rastrear los recorridos de memoria presentes en el texto. En una revisión anterior de esta tesina, usaba la palabra “procesos” de memoria; decidí cambiarla posteriormente por “recorridos” para eliminar la connotación lineal y progresiva de la palabra “proceso”. Tal vez se podría hacer el mismo cuestionamiento de la frase “proceso de duelo” del que hago uso a lo largo de toda la tesina, pero eso tendrá que analizarse en otro texto.

En el segundo capítulo también argumenté que en la narración están presentes, por lo menos, tres memorias: la del lector, la del narrador Julian y la del autor Barnes. A pesar de que había establecido una diferenciación entre la figura del narrador y del autor desde la introducción, considero que es en este capítulo donde se logra ver más tajantemente que yo no asociaba, en un principio, la figura de Julian con la de Barnes por muy similares que fueran sus experiencias — aunque esto volvió a cuestionarse en el tercer capítulo—. Expliqué que las tres memorias se articulan mediante la materialidad, es decir, las tres dependen de un soporte físico que es inestable, lo cual imposibilita obtener recuerdos totalizantes y sin mediación alguna.

La inestabilidad y falibilidad de la memoria es relevante porque trae a colación lo fácil que es cometer errores cuando se narra un incidente previo. Lo anterior se relaciona con las premisas de la metaficción historiográfica con respecto a cómo se narra y se preserva el pasado. En el tercer capítulo, usé esta categoría posmoderna como un tercer marco de interpretación con el que, mediante la intertextualidad, Julian logra concederle un poco más sentido a su pérdida, aunque una comprensión total es inasequible debido a la naturaleza misma del duelo. Presenté diferentes instancias en las que se observa cómo Julian recurre a otros textos para aproximarse y comprender tanto su pérdida como su comportamiento. Esta intertextualidad llama la atención del lector, ya que en varias ocasiones, se omite la fuente de donde provienen las citas textuales. Es interesante notar que al hacer esto, los lectores se concentran en dichas citas y buscan su origen, lo cual repercute en que la atención se centre en el supuesto autor o autora del hipotexto (sea éste ficcional o no). Usualmente, cuando se cita un texto, se despersonaliza por completo a la persona que escribió la obra, lo que se evidencia desde el momento en que las referencias parentéticas sólo incluyen el apellido, no el nombre de pila. *Levels of Life* revierte esto y posiciona de nuevo a la persona de carne y hueso en el centro de la discusión.

Parte del argumento del tercer capítulo radicó en que Julian expande los parámetros de la metaficción historiográfica al citar un texto aparentemente ficcional que él mismo escribió. Lo anterior abre la caja negra en la que se ha convertido esta categoría al predisponer nuestro acercamiento al pasado y acotar nuestra interpretación del mismo. Explicué que la mención indirecta de *Flaubert's Parrot* tiene repercusiones sobre cómo se percibe dicha obra y *Levels of Life*, y en cómo se diferencia el narrador del autor. A pesar de que en el segundo capítulo resalté que la figura de Julian y la de Barnes no eran la misma, considerando las relaciones intratextuales, concluí que pueden ser la misma persona —a la que me referí como Julian Barnes—. Para lograr

lo anterior, basé mi argumento en dos conceptos: *empirical anchorage* y *mimesis of process*, los cuales resaltan el impacto que tiene un texto en la realidad y en los lectores.

Si bien se tiende a argumentar que un texto ficcional no comenta sobre la realidad extradiegética, la narración de Julian enfatiza que la ficción es parte del discurso que empleamos todos los días, por lo que es una de las bases con las que construimos nuestro entorno. Asimismo, *Levels of Life* recalca que no se puede continuar estableciendo una separación tajante entre realidad y ficción, ya que esto implica que la literatura no tiene ninguna repercusión en el mundo fuera del texto. Julian comprende su pérdida sólo mediante la consulta de un texto ficcional; la literatura y la ficción le añaden a la realidad tanto como otros discursos que se jactan de ser científicos o históricos. Caroline Levine asevera que la literatura refleja cómo es la realidad extradiegética y afirma que es completamente válido querer explicar el entorno mediante un texto literario (ya sea ficcional o no) y concebir una teoría social. Para justificar su argumento, Levine recurre a las raíces de la palabra teoría: “the word *theory* ... comes from the Greek word for ‘a looking at’, ‘spectacle’, or ‘contemplation.’ *Theoria* entails the possibility that one might be able to extrapolate generalizable rules about the world from the experience of a spectacle” (133-134). Consecuentemente, al observar un “espectáculo”, una ficción, se logra concebir cómo funciona el mundo y entender los procesos que se llevan a cabo en él. Por supuesto, lo anterior no implica que se olvide que la narración de Julian es un constructo mediado por múltiples factores; sin embargo, esto no significa que no tenga repercusiones ni consecuencias.

La clasificación editorial de *Levels of Life* como un texto no ficcional me parece un poco obsoleta en tanto que la narración presenta diversos elementos que lo convierten en un híbrido con características ficcionales y no ficcionales. Todas las clasificaciones delimitan las posibilidades de análisis. En el caso de *Levels of Life*, la imposibilidad de encasillarlo en una sola categoría enriquece el texto y comenta sobre las oposiciones binarias con las que se rige la construcción de

la realidad dentro y fuera del texto. Considero que la narración de Julian evidencia que la distinción entre realidad y ficción no es tan nítida y trastoca esta división; lo que importa son los efectos y afectos que cierto texto produce en las personas. Terence Cave afirma que la literatura “makes things happen, gives a local habitation and a name to unfamiliar feelings and events, or makes familiar ones strange” (1). Quizás en eso es en lo que deberíamos enfocarnos al leer un texto, no en su clasificación.

Del mismo modo en que me pareció apropiado leer *Levels of Life* como ficción y como no ficción, consideré pertinente evitar clasificarlo en un género específico. Por lo tanto, no asocié el texto con la autoficción debido a que la intención principal del libro no es subvertir la autoridad de los géneros referenciales (biografía, diario, memoria), aunque incluye elementos autoficcionales. El cuestionamiento a la supuesta referencialidad de los textos presente en la narración de Julian es una consecuencia de los marcos de interpretación, no el núcleo del discurso.

Otro género dentro del que se podría clasificar *Levels of Life* es el ensayo. De acuerdo con Liliana Weinberg, el ensayo es un género híbrido que sirve como puente entre mundos (10) donde se representa “una auténtica performance del acto de pensar, de la experiencia intelectual, de la búsqueda de enlace entre lo particular y lo universal” (11). Weinberg explica que el ensayo se caracteriza por el contrato de veridicción que se establece con el lector (17), la firma del autor que le concede autoridad al texto (21), el empleo del tiempo presente (24), entre otras. Algunos de estos elementos pueden encontrarse en el texto de Julian Barnes, pero otras no. Considero que tomar en cuenta las características ensayísticas al momento de interpretar *Levels of Life* puede ser fructífero siempre y cuando no se cree una nueva caja negra al afirmar que lo que se cuenta en el libro es simplemente un ensayo. Al igual que con la autoficción, decir que *Levels of Life* es un ensayo es extremadamente reduccionista y acota las posibilidades de análisis.

Es interesante notar que cada uno de los géneros dentro de los que se corre el riesgo de clasificar *Levels of Life* son muy distintos entre sí; la autoficción se distingue por intentar subvertir la referencialidad de géneros como el ensayo. La autoficción sería una lectura válida si se leyera el libro como un texto ficcional, mientras que el ensayo correspondería a una interpretación no ficcional. La amplia gama de posibilidades con las que se puede aproximar la obra de Julian Barnes es un reflejo de la riqueza de la misma y de lo complejo que pueden llegar a ser las obras literarias, en particular aquéllas que demuestran cómo la literatura funciona como un marco de interpretación. Quizás lo más enriquecedor sería dejar de intentar encasillar las obras dentro de una sola categoría, haciendo listas en las que palomeamos una casilla si tal o cual obra cumple las características preestablecidas que determinan qué elementos conforman cada género literario. En cambio, podríamos acercarnos a la literatura con la idea de que cada texto es una mezcla heterogénea de rasgos propios de diferentes géneros y enfocarnos en cómo estos rasgos funcionan dependiendo de la intención de la obra. Como lo explican Elizabeth S. Anker y Rita Felski: “A genre, in other words, is not an exclusive or internally homogenous class, but a fluid constellation of discontinuous as well as overlapping modes” (4). No deberíamos validar nuestra lectura de una obra con base en las clasificaciones impuestas por alguna institución —llámese editorial, academia, teoría—, ya que los lectores interpretan un texto bajo una pauta personal que termina por completar el significado del manuscrito. Cuando un texto le dice algo a los lectores, usualmente hay un trasfondo y explicación para ello, logrando así la transformación de ambos, de los lectores y del libro.

En esta conclusión, me parece pertinente mencionar algunos de los temas que por falta de espacio me fue imposible abordar, entre ellos, el título. *Levels of Life* puede relacionarse con las etapas de vida de los personajes, con los “niveles” de sus vidas amorosas. La palabra “niveles” tiene la connotación de una estructura probablemente vertical que se divide en una parte superior, una central y una parte inferior. Esta estructura tripartita se asocia tanto con las historias de amor

de los personajes —unos están en las alturas, otros se encuentran varados en la tierra y otros yacen en las profundidades del subsuelo—, como con los estadios propios de los viajes en globo: ascenso, aterrizaje, descenso. Lo anterior puede aplicarse al título general de la obra y a los títulos de cada sección.

La primera sección se titula “The Sin of Height” y se asociaría con el nivel superior de la estructura tripartita que ya mencioné. Al relacionarse con las alturas, se podría pensar en algo positivo; sin embargo, uno de los temas recurrentes de esta parte es la ambición por dominar los viajes en globo, en un afán de controlar el entusiasmo y exaltación que generan las alturas. Esta ambición es un pecado porque va en contra de Dios, quien no les dio alas a los seres humanos. Y como todo pecado, las personas que lo intentan son castigadas. Asimismo, la idea de altitud y de pecado tiene su correspondiente con las relaciones amorosas en tanto que el amor generaría la misma sensación de felicidad, pero en nuestra búsqueda y anhelo por un sentimiento así —un sentimiento de invencibilidad— pecamos y, al final, somos castigados de una manera u otra, como ejemplifica toda la narración de *Levels of Life*.

La segunda sección, “On the Level”, alude al nivel medio de la estructura ya mencionada. Este nivel se asociaría, con respecto a los viajes en globo, al estar varado en la tierra. Esta inmovilidad implicaría una amplia gama de posibilidades de lo que puede suceder después: uno se puede elevar o descender incluso más. Cualquier cosa puede pasar al intentar salir de ese estado pasivo e inerte. Esta misma incertidumbre y expectación se puede relacionar con las relaciones románticas en tanto que no se sabe qué ocurrirá tras juntar a dos personas, aunque sea seguro que en algún momento ese sentimiento de elación provocará dolor: “Every love story is a potential grief story. If not at first, then later. If not for one, then for the other. Sometimes, for both” (36). Asimismo, la expresión “on the level” se refiere a la honestidad requerida en una relación sentimental. Dicha honestidad puede, a su vez, vincularse con los viajes en globo debido a que no

son algo que se pueda fingir. No hay artificio alguno que pueda crear un ilusión de un viaje en globo. O se lleva a cabo o no; no hay un punto intermedio.

La última parte, “The Loss of Depth”, corresponde al nivel inferior de las vidas de los personajes y de los viajes en globo. Se pierde la profundidad que ofrecen los viajes en globo al descender y aterrizar; se pierde esa exaltación. En una relación amorosa, el nivel más bajo implicaría algo negativo, como la muerte de un ser amado. En este caso se pierde la profundidad en el sentido en que, en un duelo —ya sea por la muerte de un ser amado o por su simple ausencia—, las escalas de medición se alteran y uno ya no sabe en dónde se encuentra. Se pierde la noción de profundidad, una herramienta deíctica que funciona como un punto de referencia para situarnos en el mundo.

Por otro lado, el título del texto también tiene conexión con el argumento de mi tesina. Cada nivel corresponde a la serie de marcos de interpretación que presenté como el hilo conductor de los capítulos. Cada marco es un nivel de interpretación nuevo. Conforme se añade un nuevo nivel interpretativo, se adquiere una mejor comprensión; Julian asimila cada vez más su pérdida y los lectores entienden mejor el texto. Asimismo, la “vida” se asocia con los vínculos que se establecen dentro y fuera del texto. Los procesos que se llevan a cabo en la diégesis configuran la forma en que dichos procesos se suscitan en la realidad fuera de la diégesis. *Levels of Life* ejemplifica cómo Julian le concede sentido a su entorno y lee el mundo. La narración de Julian es valiosa porque demuestra cómo la literatura puede ser “a source of evidence for the ways in which we think” (Cave 15). El relato del narrador visibiliza la sucesión de pasos a través de los cuales pensamos, concebimos e interpretamos nuestra realidad.

Deseo cerrar esta conclusión proponiendo que mi tesina funciona como un cuarto marco de interpretación que, al igual que los anteriores, busca un mejor entendimiento del texto y de las repercusiones que éste tiene en la realidad fuera del libro. Mi texto enmarcaría los niveles

interpretativos que abordé en cada capítulo, lo cual sugiere que cada texto crítico enriquece la interpretación del texto literario. Siguiendo los supuestos de mi tesina, los textos críticos establecen relaciones intertextuales tanto con los textos literarios de los que parte el análisis, como con otros textos críticos y teóricos; éstos insertan citas y paráfrasis para ejemplificar o justificar su argumento. Esta tesina, o cualquier texto crítico, altera cómo se percibe el texto literario y las otras fuentes consultadas. Consecuentemente, es menester reflexionar sobre cuáles son las características de la lectura crítica y el proceso que se debe llevar a cabo para producir un discurso crítico; si encontramos satisfacción en afirmar nuestra capacidad de realizar lecturas críticas, convendría ponderar en el término y sus peculiaridades.

Para lograr un entendimiento cada vez mayor y más completo del funcionamiento y el impacto de la narración de Julian, se debe recurrir a una lectura crítica; la comprensión del texto literario se incrementa cuando se analiza con las herramientas propias de la crítica literaria, tales como interpretación, citas textuales, paráfrasis, análisis formal, entre otros. Al analizar con detalle cada sección de la obra, se logra concebir una interpretación del mismo que se refuerza o se contradice al momento de releer el texto. No obstante, esto no significa que un texto literario no tenga impacto en la realidad propia de los lectores si no se lee críticamente. La narración de Julian tiene repercusiones desde la primera vez que se lee sin tener la necesidad de ponderar demasiado en los mecanismos literarios y otras herramientas que usa. El texto conmueve a los lectores y genera reacciones tanto emocionales como intelectuales; cualquier obra literaria tiene un impacto en la realidad extradiegética desde el primer párrafo que se lee. Sin embargo, para ser capaz de asir en profundidad la manera en que el texto tiene ese impacto y lo que busca transmitir es indispensable recurrir a una lectura crítica que amplíe la comprensión de la obra literaria.

Quiero terminar esta tesina con una breve reflexión sobre la crítica literaria. A pesar de que existen múltiples prácticas de lectura (*close reading*, *symptomatic reading*, *distant reading*, *surface*

*reading*, entre otras, cuyos propósitos, principios y metodologías pueden distar una de otra), considero que encasillar un análisis literario en una de estas prácticas es poco fructífero. Tal vez lo más conveniente sea dejar de lado los postulados de estas prácticas que delimitan la interpretación y acercarse al texto tal y como es, ya que al ir más allá de los parámetros institucionales para hacer crítica literaria, “we will find it easier to show why literature matters, why people should care about it, and why it is important to create a society that takes it for granted that such things are to be cherished and preserved” (Moi, “Nothing Is Hidden” 47). Al leer críticamente de esta manera, seremos capaces de notar cómo cada texto es un marco de interpretación que permite elucidar lo incomprensible y articular lo indecible. Si, como Julian Barnes, reunimos dos cosas que nunca antes se habían juntado —dos teorías, dos prácticas de lecturas, dos conceptos, dos posturas— podemos cambiar el mundo de la crítica literaria y conducirla a nuevas formas de enmarcar la realidad extradiegética; una realidad que debe concebirse bajo una nueva perspectiva y leerse desde otra óptica para que el entorno cambie y nos situemos en las alturas.

## Bibliografía

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2014.
- Allen, Graham. *Intertextuality*. Routledge, 2006.
- Anker, Elizabeth S. y Rita Felski. "Introduction". *Critique and Postcritique*. Editoras Elizabeth S. Anker y Rita Felski. Duke University Press, 2017, pp. 1-28.
- Baldick, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford University Press, 2001.
- Barnes, Julian. *Flaubert's Parrot*. Vintage, 1990.
- . "Julian Barnes: a tribute to *Parade's End* by Ford Madox Ford". *The Guardian*, 24 agosto 2012. <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/24/julian-barnes-parades-end-ford-madox-ford>. Consultado el 12 de febrero del 2019.
- . *Keeping an Eye Open. Essays on Art*. Vintage, 2015.
- . *Levels of Life*. Vintage, 2014.
- . *A History of the World in 10 1/2 Chapters*. Vintage, 1990.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós, 1990.
- "Be on the level". *The Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Oxford University Press, 2010.
- Bergson, Henry. *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Traducido por Pablo Ires. Cactus, 2013.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot. Design and Invention in Narrative*. Clarendon Press, 1984.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. The John Hopkins University Press, 1996.
- Casas, Ana. "La construcción del discurso autoficcional: prodecimientos y estrategias". *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Oxford University Press, 2010, pp. 193-211.

- Cave, Terence. *Thinking with Literature. Towards a Cognitive Criticism*. Oxford University Press, 2016.
- Clifton, Yves. "Reading Literature and the Political Ecology of Gestures in the Age of Semiocapitalism". *New Literary History*, vol. 44, no. 2, The French Issue: New Perspectives on Readings from France, 2013, pp. 285-308. *JSTOR*. <https://www.jstor.org/stable/24542596>.
- Cohen, Esther. *Los narradores de Auschwitz*. Editorial Finco, 2006.
- Cohn, Dorrit. "Vidas ficcionales versus vidas históricas". *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. Editado por María Stoopen. Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 419-444.
- Dorfman, Eran. *Foundations of the Everyday. Shock, Deferral, Repetition*. Rowman & Littlefield, 2014.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. The University of Chicago Press, 2015.
- Freud, Sigmund. "Duelo y Melancolía". *Obras Completas. Sigmund Freud. Volumen XIV*. Traducido por José L. Etcheverry. Amorrortu Editores, 1976, pp. 241-256.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus, 1989.
- Gómez Muñoz, Edgar. *La novela posmodernista y la obra de Julian Barnes: un espejo entre realidad y ficción*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- Guignery, Vanessa. *The Fiction of Julian Barnes*. Palgrave, Macmillan, 2006.
- Holmes, Richard. *The Age of Wonder. How the Romantic Generation Discovered the Beauty and Terror of Science*. Harper Press, 2009.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, 2004.

- . "Postmodernism and Feminisms". *The Politics of Postmodernism*. Routledge, 1989, pp. 137-164.
- Kohlrausch, Laura. "'I have chosen to write notes on imaginary books' On the Forgery of Textual Sources". *Faking, Forging, Counterfeiting. Discredited Practices at the Margins of Mimesis*. Transcript Verlag, 2018. *JSTOR*. <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxr9t.12>.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. Traducido por Thomas Gara, Alice Jordine y Leon S. Roudiez. Columbia University Press, 1980.
- Levine, Caroline. *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press, 2015.
- Littau, Karin. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Traducido por Elena Marengo. Manantial, 2006.
- Macé, Marielle. "Ways of Reading, Modes of Being". *New Literary History*, vol. 44, no. 2, primavera, 2013. pp. 213-229.
- Martínez de la Escalera, Ana María. "Walter Benjamin: Escritura y Memoria". *De Memoria y Escritura*. Coordinadoras Esther Cohen y Ana María Martínez de la Escalera. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, pp. 11-24.
- McCann, Colum. Entrevistado por Michael Lackey. *Contested Realities in the Biographical Novel. Éire-Ireland*, vol. 53, no. 1, 2018, pp. 134-149. *EBSCOhost*, doi:10.1353/eir.2018.0006.
- McEwan, Ian. *Enduring Love*. Anchor Books, 1997.
- Mencken, H. L. *The Diary of H. L. Mencken*. Editado por Charles A. Fecher. Vintage, 1991.
- Moi, Toril. "How the French Read". *New Literary History*, vol. 44, no. 2, The French Issue: New Perspectives on Readings from France, 2013, pp. 309-317. *JSTOR*. <https://www.jstor.org/stable/24542597>.

- . “‘Nothing Is Hidden’: From Confusion to Clarity; or Wittgenstein on Critique”. *Critique and Postcritique*. Editoras Elizabeth S. Anker y Rita Felski. Duke University Press, 2017, pp. 31-49.
- More, Prachi. *Actors and Networks in the Megacity. A Literary Analysis of Urban Narratives*. Transcript, 2017.
- Morrison, Blake. “Levels of Life by Julian Barnes-review”. *The Guardian*, 10 abril 2013. <https://www.theguardian.com/books/2013/apr/10/levels-life-julian-barnes-review>. Consultado el 13 de agosto de 2018.
- Navarro, Justo. Prólogo a *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* de Manuel Alberca. Editorial Biblioteca Nueva, 2007, pp. 15-17.
- Oates, Joyce Carol. “Julian Barnes and the Work of Grief”. *The Times Literary Supplement*, 1 mayo 2013. <https://www.the-tls.co.uk/articles/public/julian-barnes-levels-of-life-joyce-carol-oates/>. Consultado el 15 de agosto del 2018.
- Parks, Tim. *Desde aquí leo. Miradas al cambiante mundo del libro*. Traducido por Dennis Peña Torres. Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Raluca, Suzana. *Encountering the Suffering Other in Illness Narratives: Between the Memory of Suffering and the Suffering Memory*. University of Montreal, 2009.
- Ramírez Hincapié, Lorena. *Memoria y narración: Las reconfiguraciones de la identidad en The Sense of an Ending de Julian Barnes*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Ricciardi, Alessia. *The Ends of Mourning. Psychoanalysis, Literature, Film*. Stanford University Press, 2003.

- Richter, Gerard. "Acts of Memory and Mourning: Derrida and the Fictions of Anteriority". *Memory. Histories, Theories, Debates*. Fordham University. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1c999bq.14>.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Traductor Agustín Neira. Editorial Trotta, 2003.
- Rubinson, Gregory J. "History's Genres: Julian Barnes's *History of the World in 10<sup>1/2</sup> Chapters*." *Modern Language Studies*, vol. 30, no. 2, 2002, pp. 159-179. JStor. <http://www.jstor.org/stable/3195384>
- Saunders, Max. "Life-Writing, Cultural Memory, and Literary Studies". *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Editores Astrid Erll y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 321-332.
- Schaeffer, Jean-Marie. "Literary Studies and Literary Experience". *New Literary History*, vol. 44, no. 2, The French Issue: New Perspectives on Readings from France, 2013, pp. 267-283. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/24542595>.
- Schmidt, Siegfried J. "Memory and Remembrance: A Constructivist Approach". *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Editores Astrid Erll y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 190-202.
- Shapiro, Ann-Louise. "Whose (Which) History Is It Anyway." *History and Theory*, vol. 36, no. 4, Theme Issue 36: Producing the Past: Making Histories Inside and Outside the Academy, 1997, pp. 1-3. JSTOR. <http://www.jstor.org/stable/2505571>.
- Shields, David. "Memory". *Columbia: A Journal of Literature and Art*, no. 46, 2009, pp. 32-36. JSTOR. <https://www.jstor.org/stable/41807718>.
- Sibison, Aura. "Julian Barnes—A Cosmopolitan Author." *Bulletin of the Transilvania, University of Braşov Series IV: Philology and Cultural Studies*, vol. 8, 57, no. 2, 2015.

- Smith, Jadwiga. "Contextualizing Anna-Teresa Tymieniecka's Concept of Fabulation". *Existence, Historical Fabulation, Destiny*. Editado por Anna-Teresa Tymieniecka. Springer, 2009, pp. 3-10.
- Sontag, Susan. *On Photography*. Farrar, Straus and Giroux, 1973.
- Stolorow, Robert. "Review-Essay on *Levels of Life* by Julian Barnes". *The Huffington Post*, 21 octubre 2014. [https://www.huffingtonpost.com/robert-d-stolorow/review-essay-on-levels-of\\_b\\_5696716.html](https://www.huffingtonpost.com/robert-d-stolorow/review-essay-on-levels-of_b_5696716.html). Consultado el 15 de agosto del 2018.
- Straub, Jürgen. "Psychology, Narrative, and Cultural Memory: Past and Present". *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Editores Astrid Erll y Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 2008, pp. 215-228.
- Tóibín, Colm. Entrevista con Bethany Layne. The Anchored Imagination of the Biographical Novel. *Éire-Ireland*, vol. 53, no. 1, 2018, pp. 150-166. *EBSCOhost*, doi:10.1353/eir.2018.0007.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 2001.
- Weinberg, Liliana. *Pensar el ensayo*. Siglo XXI Editores, 2009.
- White, Hayden. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Traducido por Jorge Vigil Rubio. Paidós, 1992.
- Zunshine, Lisa. "Introduction to Cognitive Literary Studies". *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Editora Lisa Zunshine. Oxford University Press, 2015, pp. 1-9.